Β΄ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΣΥΜΠΟΣΙΟ
ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΡΑΚΤΙΚΑ

ΧΟΡΗΓΟΙ

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥΡΙΣΜΟΥ
ΒΥΖΑΝΤΙΝΟ & ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ

ΙΕΡΑ ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΣ ΗΛΕΙΑΣ

ΙΕΡΑ ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΣ ΚΟΡΙΝΘΟΥ

ΙΕΡΑ ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΣ ΜΕΣΣΗΝΙΑΣ

ΙΕΡΑ ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΣ ΚΥΚΚΟΥ ΚΑΙ ΤΗΛΛΥΡΙΑΣ

ΓΙΑΝΝΗΣ ΚΛΟΥΚΙΝΑΣ

ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ ΚΑΙ ΜΑΡΙΝΑ ΜΑΡΤΙΝΟΥ

hager group

ISBN 978-960-99068-4-5

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΘΕΟΛΟΓΙΚΗ ΣΧΟΛΗ – ΤΜΗΜΑ ΘΕΟΛΟΓΙΑΣ

Β΄ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΣΥΜΠΟΣΙΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

(Βυζαντινὸ καὶ Χριστιανικὸ Μουσεῖο,
26-27 Νοεμβρίου 2010)

ΠΡΑΚΤΙΚΑ

Επιμέλεια:
Ιωάννα Στουφή-Πουλημένου
Σταύρος Μαμαλούκος

ΑΘΗΝΑ 2012

Τιμητική Επιτροπή

Ἀρχιεπίσκοπος Ἀθηνῶν καὶ Πάσης Ἑλλάδος κ.κ. Ἱερώνυμος
Ὁμότιμος Καθηγητὴς Ἐμμ. Κωνσταντινίδης
Ὁμότιμος Καθηγητὴς Χ. Μπούρας
Ὁμότιμος Καθηγητὴς Ν. Ζίας
Ὁμότιμος Καθηγητὴς Εὐθ. Τσιγαρίδας
Ὁμότιμος Καθηγητὴς Γρ. Στάθης
Καθηγήτρια Μ. Καρδαμίτση-Ἀδάμη

Οργανωτική Επιτροπή

Νικόλαος Ὀλυμπίου
Καθηγητὴς Θεολογικῆς Σχολῆς Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν
Πρόεδρος Τμήματος Θεολογίας

Ἀθανάσιος Βουρλῆς
Καθηγητὴς Θεολογικῆς Σχολῆς Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν

Ἰωάννα Στουφῆ-Πουλημένου
Ἐπίκ. Καθηγήτρια Θεολογικῆς Σχολῆς Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν

Γεώργιος Κόρδης
Ἐπίκ. Καθηγητής Θεολογικῆς Σχολῆς Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν

Δημήτριος Παυλόπουλος
Ἐπίκ. Καθηγητής Φιλοσοφικής Σχολῆς Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν

Σταῦρος Μαμαλοῦκος
Ἐπίκ. Καθηγητής Τμήματος Ἀρχιτεκτόνων
Πανεπιστημίου Πατρῶν

Ἰωάννης Φριλίγκος
Δρ. Θεολογίας

Γραμματειακὴ ὑποστήριξη:
Ἀργυρὼ Σιούντρη

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Η ΙΕΡΑ ΣΥΝΟΔΟΣ
ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ
ΙΩΑΝΝΟΥ ΓΕΝΝΑΔΙΟΥ 14 (115 21)
ΤΗΛ. 210 - 72.72.204, FAX 210 - 72.72.210

Πρωτ. 4886
Αριθμ.
Διεκπ. 2536

Αθήνῃσι 19η Νοεμβρίου 2010

Πρός
Τόν Ἐλλογιμώτατον Καθηγητήν
κ. Νικόλαον Ὀλυμπίου.
Πρόεδρον τοῦ Τμήματος Θεολογίας
τῆς Θεολογικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν.
Ἐ ν τ α ῦ θ α.

Ἐλλογιμώτατε,

Συνοδικῇ Ἀποφάσει, ληφθείσῃ ἐν τῇ Συνεδρίᾳ τῆς Διαρκοῦς Ἱερᾶς Συνόδου τῆς 16ης μηνός Νοεμβρίου ἐ.ἔ., γνωρίζομεν ὑμῖν ὅτι ἡ Διαρκής Ἱερά Σύνοδος, πληροφορηθεῖσα τήν διοργάνωσιν, ὑπό τοῦ καθ' ὑμᾶς Τμήματος Θεολογίας τῆς Θεολογικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν, τῇ συνεργασίᾳ Ἐπιστημόνων – Μελῶν τοῦ Τμήματος Ἀρχιτεκτονικῆς τοῦ Πανεπιστημίου Πατρῶν καί ἑτέρων Πανεπιστημιακῶν Ἱδρυμάτων, τοῦ Β΄ Ἐπιστημονικοῦ Συμποσίου Νεοελληνικῆς Ἐκκλησιαστικῆς Τέχνης, τό ὁποῖο θά πραγματοποιηθῇ ἀπό 26ης ἕως 27ης Νοεμβρίου 2010 εἰς τό Βυζαντινόν καί Χριστιανικόν Μουσεῖον Ἀθηνῶν, ἀπεφάσισεν ὅπως συγχαρῇ ὑμῖν διά τήν ἀξιέπαινον πρωτοβουλίαν ὑμῶν καί ἐνημερώσῃ ὅτι Αὕτη θέλει ἐκπροσωπηθῇ εἰς τό ὡς εἴρηται Συμπόσιον ὑπό τοῦ Σεβασμιωτάτου Μητροπολίτου Σύρου, Τήνου, Ἄνδρου, Κέας καί Μήλου κ. Δωροθέου, Προέδρου τῆς Εἰδικῆς Συνοδικῆς Ἐπιτροπῆς Χριστιανικῶν Μνημείων, ὅστις καί θά ἀναγνώσῃ τό ἡμέτερον Μήνυμα.

Ἐπί δέ τούτοις, εὐχόμενοι πᾶσαν παρά Θεοῦ εὐλογίαν εἰς τάς ἐργασίας τοῦ ὡς εἴρηται Συμποσίου, διατελοῦμεν μετά πατρικῶν εὐχῶν.

† Ὁ Ἀθηνῶν **Ι Ε Ρ Ω Ν Υ Μ Ο Σ**, Πρόεδρος

Ὁ Ἀρχιγραμματεύς
† Ἀρχιμ. Μᾶρκος Βασιλάκης

ΙΕΡΑ ΣΥΝΟΔΟΣ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

Ἀκριβές Ἀντίγραφον
Ὁ Ἀρχιγραμματεύς
† Ἀρχιμ. Μᾶρκος Βασιλάκης

Ο ΑΡΧΙΕΠΙΣΚΟΠΟΣ ΑΘΗΝΩΝ ΚΑΙ ΠΑΣΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

ΙΕΡΩΝΥΜΟΣ Β΄

Ἀριθμ. πρωτ./Π/ΕΞ. 3528 2010 — Ἐν Ἀθήναις τῇ 4ῃ Νοεμβρίου 2010

Ἐλλογιμώτατον
κ. Νικόλαον Ὀλυμπίου
Πρόεδρον τοῦ Τμήματος Θεολογίας
τῆς Θεολογικῆς Σχολῆς
τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν
Πανεπιστημιούπολιν
157 72 ΖΩΓΡΑΦΟΥ

ΜΗΝΥΜΑ - ΧΑΙΡΕΤΙΣΜΟΣ ΤΟΥ ΜΑΚΑΡΙΩΤΑΤΟΥ ΑΡΧΙΕΠΙΣΚΟΠΟΥ ΑΘΗΝΩΝ ΚΑΙ ΠΑΣΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ κ.κ. ΙΕΡΩΝΥΜΟΥ Β΄ ΓΙΑ ΤΟ Β΄ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΣΥΜΠΟΣΙΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ, 26-27/11/2010

Χαιρετίζω μὲ ἰδιαίτερη χαρὰ καὶ μὲ πατρικὰ αἰσθήματα τὴν ἔναρξη τοῦ Β΄ Ἐπιστημονικοῦ Συμποσίου Νεοελληνικῆς Ἐκκλησιαστικῆς Τέχνης, τὸ ὁποῖο διοργανώνεται ἀπὸ τὸ Τμῆμα Θεολογίας τῆς Θεολογικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν, σὲ συνεργασία μὲ εἰδικοὺς ἐπιστήμονες – μέλη τοῦ Τμήματος Ἀρχιτεκτόνων – Μηχανικῶν τοῦ Πανεπιστημίου Πατρῶν καὶ ἄλλων Πανεπιστημιακῶν Τμημάτων.

Ἂν ἡ Σάρκωση τοῦ Υἱοῦ καὶ Λόγου τοῦ Θεοῦ κατέστησε περιγραπτὸ κατὰ τὴν ὑπόσταση τὸν Ἀπερίγραπτο καὶ Ἄναρχο καὶ Ἀΐδιο, τότε μὲ τὴν Τέχνη μποροῦμε νὰ δείχνουμε τὸν τρόπο ὑπάρξεως ὄχι μόνο τῆς κτίσεως, ἀλλὰ καὶ αὐτοῦ τοῦ Σαρκωθέντος Δημιουργοῦ. Μιὰ τέτοια σκέψη ἀνάγει τὴν Τέχνη στὴ σφαῖρα καὶ στὴν προοπτικὴ τῆς προσευχῆς. Κατὰ τοῦτο ἡ Ἐκκλησία στερημένη ἀπὸ ζωντανὴ Τέχνη εἶναι ἀδιανόητη, θεολογικὰ ἀκατάληπτη.

Ὀφείλω νὰ συγχαρῶ τὴν Ὀργανωτικὴ Ἐπιτροπὴ τοῦ Συμποσίου καὶ ὅλους τοὺς Συνέδρους γιὰ τὴν ἀνάδειξη καὶ τὴ μελέτη τῆς σύγχρονης Ἐκκλησιαστικῆς Τέχνης.

Εὔχομαι ὁ Πανάγιος Θεὸς νὰ εὐλογήσει πλουσίως τὶς ἐργασίες τοῦ συνεδρίου σας καὶ νὰ χαρίζει σὲ ἕνα ἕκαστο ἐξ΄ ὑμῶν τὰ κράτιστα καὶ τὰ βέλτιστα.

Μετ΄ εὐχῶν διαπύρων
Ο ΑΡΧΙΕΠΙΣΚΟΠΟΣ
† Ἀθηνῶν Ἱερώνυμος

ΧΑΙΡΕΤΙΣΜΟΣ

της Κοσμήτορος της Θεολογικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών

κ. **Ελένης Παπακώστα-Χριστινάκη**

Μακαριώτατε Αρχιεπίσκοπε Αθηνών και Πάσης Ελλάδος κύριε Ιερώνυμε,
Αξιότιμοι Πρόεδροι των Τμημάτων της ημετέρας Σχολής,
Κύριοι Καθηγητές,
Κύριοι Σύνεδροι,
Αγαπητοί Φοιτητές,

Είναι χαρά για μένα να χαιρετίζω την έναρξη του Δεύτερου Συμποσίου Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης, όπως χαιρέτισα και το πρώτο.

Συγχαίρω δε το Τμήμα Θεολογίας για την πρωτοβουλία του, καθώς η σημασία του θέματος είναι πολύ μεγάλη. Χαίρομαι δε καθώς αποδεικνύεται για ακόμη μία φορά η ενεργή συμμετοχή της Θεολογικής Σχολής σε θέματα που άπτονται του διεπιστημονικού διαλόγου.

Σε καιρούς σαν τους δικούς μας, αποτελεί όαση η αναφορά σε ζητήματα που τόση στενή σχέση έχουν με την ιδιοσυγκρασία και την πολιτιστική ταυτότητα της ελληνικής κοινωνίας εν γένει.

Αυτό που με χαροποιεί ιδιαιτέρως είναι η επικαιροποίηση ενός ζητήματος που, δυστυχώς, παραμένει άγνωστο σε πολλούς, ή , ακόμα χειρότερα, αδιάφορο.

Η θρησκευτική τέχνη εν γένει και ειδικά η εκκλησιαστική είναι αναπόσπαστο κομμάτι της μακραίωνης πορείας του Χριστιανισμού. Κανείς, εξάλλου, δεν μπορεί να αμφισβητήσει τους ισχυρούς δεσμούς του θρησκευτικού συναισθήματος με την καλλιτεχνική έκφραση.

Ο πλούτος εικόνων και συμβόλων της Αγίας Γραφής, καθώς και η ανάδειξή τους από την Ιερά Παράδοση, συναντήθηκαν με το δημιουργικό πνεύμα του ανθρώπου και παρήγαγαν έργα μνημειώδη σε Ανατολή και Δύση. Τα σύμβολα δε αυτά είναι πλέον αναγνωρίσιμα στον κάθε άνθρωπο, σχεδόν δε αρχετυπικά:

Η άμπελος, ο αμνός, οι αγγελικές μορφές και πολλά άλλα ων ουκ έστιν αριθμός.

Η ανάγκη του θρησκευόμενου να έλθει σε κοινωνία με το Θεό είχε ως αποτέλεσμα την άνθιση της αγιογραφίας, της ναοδομίας, της γλυπτικής αλλά και άλλων μορφών και εκφάνσεων της τέχνης. Ακόμα και αν ανατρέξουμε στις πη-

γές και την ιστορία της Θρησκείας μας, θα εντοπίσουμε αυτή την ανάγκη στον πλήρη συμβολισμών Ναό του Σολομώντα, στις κατακόμβες της Ρώμης, στους πρώτους Ναούς κλπ.

Οι Οικουμενικές Σύνοδοι αντιμετώπισαν το θέμα με αιτία τις έριδες περί των εικόνων, ενώ μέρος του ιδιάζοντος χαρακτήρα του ελληνικού τοπίου οφείλεται στην παρουσία ναών - παρεκκλησίων.

Από αυτές τις ελάχιστες παρατηρήσεις γίνεται αντιληπτό στον καθένα το ειδικό βάρος της εκκλησιαστικής τέχνης. Διακονείται δε, ως γνωστικό αντικείμενο, στην ημετέρα Σχολή, τόσο με αναφορές στην Ανατολή, όσο και στη Δύση.

Κλείνοντας, θα ήθελα να συγχαρώ την οργανωτική επιτροπή, καθώς και τους ομιλητές για την πληθώρα θεμάτων που καλύπτουν οι εισηγήσεις τους. Θα ήθελα να ευχηθώ όπως το παρόν συμπόσιο παραγάγει γόνιμα πορίσματα.

Περισσότερο δε θα ήθελα να γίνουν αυτά βίωμα στους ακροατές, ειδικά δε στους φοιτητές.

Είναι τιμή και ευθύνη να ζούμε σε έναν τόπο που, όπως προανέφερα, αποτελεί μόνιμο μάρτυρα και ενεργό δημιουργό της καλλιτεχνικής έκφρασης με αιτία και σκοπό το θρησκευτικό συναίσθημα:

Λαογραφία, κοινωνιολογία, ιστορία της τέχνης, αρχιτεκτονική, θεολογία και άλλες επιστήμες συναντώνται για να διαφωτίσουν μία παράδοση ζωντανή που είναι τόσο οικεία σε μας, αλλά και τόσο άγνωστη στους Έλληνες.

Σας ευχαριστώ πολύ.

ΧΑΙΡΕΤΙΣΜΟΣ

του Προέδρου του Τμήματος Θεολογίας της Θεολογικής Σχολής
Προέδρου της Οργανωτικής Επιτροπής του Β΄ Επιστημονικού Συμποσίου
Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης
κ. Νικολάου Ολυμπίου

Μακαριώτατε Αρχιεπίσκοπε Αθηνών και πάσης Ελλάδος,
Σεβασμιώτατε Εκπρόσωπε της Ιεράς Συνόδου της Εκκλησίας της Ελλάδος,
Κυρία Κοσμήτορ της Θεολογικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών,
Αξιότιμε κ. Πρόεδρε του Τμήματος Αρχιτεκτόνων της Αρχιτεκτονικής Σχολής του Πανεπιστημίου Πατρών,
Ελλογιμώτατοι σεβαστοί Ομότιμοι Καθηγητές,
Αξιότιμη Διευθύντρια του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου,
Εκλεκτοί Σύνεδροι,
Κυρίες και Κύριοι,

Το Τμήμα Θεολογίας της Θεολογικής Σχολής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, μετά παρέλευση δύο ετών από την επιτυχή διοργάνωση του Α΄ Επιστημονικού Συμποσίου Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης, με πρόταση του Ιστορικού Τομέα και με τη συνεργασία ειδικών επιστημόνων-καθηγητών του Τμήματος Αρχιτεκτόνων-Μηχανικών του Πανεπιστημίου Πατρών και άλλων Πανεπιστημιακών Τμημάτων, προέβη στη διοργάνωση του Β΄ Επιστημονικού Συμποσίου στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο Αθηνών. Παράλληλα, διοργανώνει στον ίδιο χώρο και Έκθεση Σύγχρονης Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης.

Η εκκλησιαστική τέχνη, με τις ποικίλες εκφάνσεις της, υπηρετεί τη Λατρεία και τη Θεολογία της Εκκλησίας σε όλη την ιστορική διαδρομή της, από τη βυζαντινή μέχρι τη μεταβυζαντινή και νεώτερη εποχή και αυτές οφείλει να υπηρετεί και σήμερα. Ιδιαίτερα ο δέκατος ένατος και εικοστός αιώνας, που είναι η βασική περίοδος έρευνας των Συμποσίων μας, αποτελούν σημαντική περίοδο για τον προσδιορισμό της ταυτότητας του σύγχρονου Ελληνισμού αλλά και της Ορθόδοξης τέχνης. Καλλιτεχνικά ρεύματα δυτικά και στοιχεία δυτικίζοντα, που είχαν και νωρίτερα διεισδύσει ποικιλοτρόπως στη μεταβυζαντινή τέχνη, εισάγονται πλέον σχεδόν αυτούσια και επίσημα στην Ορθόδοξη τέχνη, ενώ παράλληλα επιβιώνουν και στοιχεία παραδοσιακά, συνθέτοντας έτσι το καλλι-

τεχνικό περιβάλλον, στο οποίο αναπτύσσεται η εκκλησιαστική τέχνη κατά τον δέκατο ένατο αιώνα και τις πρώτες δεκαετίες του εικοστού. Στη διάρκεια του Μεσοπολέμου, η γενιά του '30 θα χαράξει μια νέα πορεία για τη νεοελληνική τέχνη και ειδικότερα την εκκλησιαστική, με κύριο γνώρισμα την επιστροφή στην παράδοση, βυζαντινή και μεταβυζαντινή.

Στη σύγχρονη εποχή η εκκλησιαστική αρχιτεκτονική και τέχνη βρίσκονται μπροστά σε νέα διλήμματα: Πώς ερμηνεύεται από τους αρχιτέκτονες και καλλιτέχνες η παράδοση; Ποια είναι τα όρια ανάμεσα στη δημιουργική «ελευθερία» του καλλιτέχνη, την παράδοση και τα σύγχρονα καλλιτεχνικά ρεύματα;

Η σειρά των Επιστημονικών Συμποσίων Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης έρχεται να συμβάλει στην έρευνα της εκκλησιαστικής τέχνης των δύο προηγούμενων αιώνων, για την οποία κυρίως τελευταία η επιστημονική κοινότητα άρχισε να δείχνει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Η συστηματική έρευνα της περιόδου θα βοηθήσει στην καλύτερη κατανόηση της πιο πρόσφατης παράδοσής μας, γιατί και αυτή αποτελεί έκφραση της Λατρείας και Θεολογίας της Εκκλησίας κατά τη συγκεκριμένη εποχή, αλλά ελπίζουμε και στην κατανόηση της πορείας της σύγχρονης νεοελληνικής εκκλησιαστικής τέχνης προς μία δημιουργική σχέση με την παράδοση.

Ως Πρόεδρος του Τμήματος Θεολογίας και Πρόεδρος της Οργανωτικής Επιτροπής, θα ήθελα τέλος να εκφράσω θερμές ευχαριστίες προς τα αξιότιμα μέλη της Τιμητικής Επιτροπής και τα λοιπά μέλη της Οργανωτικής Επιτροπής για την ευθύνη και τον μόχθο της διοργάνωσης του Συμποσίου και της Έκθεσης, το Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο για τη φιλοξενία του, τους ευγενείς χορηγούς για τις δωρεές τους, τους εκλεκτούς ομιλητές, τους αρχιτέκτονες και καλλιτέχνες για τη συμμετοχή τους στο Συμπόσιο και την Έκθεση και τους μεταπτυχιακούς φοιτητές μας για τη βοήθειά τους.

Ευχαριστώ

ΧΑΙΡΕΤΙΣΜΟΣ

της Αναπληρώτριας Διευθύντριας του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου
Δρος Αναστασίας Λαζαρίδου

Το Βυζαντινό Μουσείο με ιδιαίτερη χαρά, φιλοξενεί στους χώρους του το Β΄ Επιστημονικό Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης που διοργανώνει το Τμήμα Θεολογίας της Θεολογικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών με τη συνεργασία Καθηγητών του Τμήματος Αρχιτεκτόνων-Μηχανικών του Πανεπιστημίου Πατρών και άλλων πανεπιστημιακών Τμημάτων.

Η ανίχνευση και ο εντοπισμός των καλλιτεχνικών εκφράσεων της θρησκευτικής τέχνης, όπως αυτή διαμορφώθηκε κυρίως μετά την ίδρυση του νεοελληνικού κράτους, αποτελεί βασική επιδίωξη ενός συμποσίου που πραγματεύεται θέματα αρχιτεκτονικής, ζωγραφικής, αλλά και της ευρύτερης εκκλησιαστικής τέχνης. Εχει πολλαπλώς επισημανθεί ο συμβατικός αλλά αναγκαίος χαρακτήρας των περιοδολογήσεων στην ιστορία όπως και της διαίρεσης εποχών σε περιόδους στην ιστορία της τέχνης. Και ασφαλώς η περιοδολόγηση αυτή για την αποτελεσματικότερη προσέγιση και οργάνωση του παρελθόντος δεν είναι ποτέ αυθαίρετη. Αυτό βολεύει τη σκέψη και τη δουλειά μας, όμως τα πράγματα δεν είναι τόσο σχηματικά όπως απαιτεί ο ορισμός των επιστημονικών πεδίων. Τίθεται επομένως το ερώτημα, του πότε τελειώνει η ασαφώς οριζόμενη *μεταβυζαντινή* τέχνη και πότε αρχίζει η νεώτερη, η νεοελληνική εκκλησιαστική τέχνη που αποτελεί και το ειδικό πεδίο του παρόντος συμποσίου; Σηματοδοτεί κάτι καλλιτεχνικά η επίσημη ίδρυση του νεοελληνικού κράτους; Με τις επιβιώσεις που παρατηρούνται ο όρος *μεταβυζαντινός* φαίνεται ή θα μπορούσε να καλύπτει και τη νεότερη εποχή, αφού και στην όψιμη τέχνη του 19ου αιώνα παρά τις αναμφισβήτητες εξελίξεις και ξένες επιδράσεις, διαπιστώνουμε εικονογραφικά χαρακτηριστικά που σηματοδοτούν την αργή μετάβαση προς την καλλιτεχνική έκφραση της νέας εποχής. Είναι σημαντικό ότι το παρόν συμπόσιο αποτυπώνει την κατάσταση της έρευνας με την πυκνότητα και το εύρος των θεμάτων του.

Η νεοελληνική εκκλησιαστική τέχνη οφείλει να προσεγγισθεί διεπιστημονικά. Η τέχνη αυτής της περιόδου –κυρίως η ζωγραφική– παραμελημένη μέχρι πρότινος από τους ιστορικούς της βυζαντινής τέχνης και όχι επαρκώς φωτισμένη από τους ιστορικούς της νεότερης τέχνης, προκαλεί σήμερα το ενδιαφέρον των μελετητών ως ένα κομμάτι του ελληνισμού σε μια εποχή μετάβασης.

ΠΡΟΛΟΓΟΣ
ΤΩΝ ΕΠΙΜΕΛΗΤΩΝ ΤΟΥ ΤΟΜΟΥ

Η Νεοελληνική Εκκλησιαστική Τέχνη αποτελεί πεδίο, εν πολλοίς ακόμη ανεξερεύνητο, παρά το γεγονός ότι τα τελευταία χρόνια έχει ενταθεί το ενδιαφέρον της επιστημονικής έρευνας γι' αυτήν. Ο όρος *Εκκλησιαστική* είναι απόλυτα σαφής. Αναφέρεται στην τέχνη που υπηρετεί τη λατρευτική ζωή της Εκκλησίας και είναι ενταγμένη σ' αυτήν.

Ο όρος *Νεοελληνική* έχει ασαφή όρια προσδιορισμού. Αν και, όπως συχνά συμβαίνει στην τέχνη, οι νέες τάσεις και εξελίξεις έχουν ήδη εμφανισθεί νωρίτερα και παράλληλα με τη μεταβυζαντινή παράδοση, η οποία συνυπάρχει μ' αυτές ακόμη και κατά τον όψιμο δέκατο ένατο αιώνα και τον πρώιμο εικοστό, συμβατικά ως *νεοελληνική* εκκλησιαστική τέχνη ορίζουμε την τέχνη με την οποία εκφράστηκαν από τον δέκατο ένατο αιώνα και εξής οι ορθόδοξοι ελληνικοί πληθυσμοί. Πρόκειται για την τέχνη που αναπτύχθηκε εντός των ορίων του διεθνώς αναγνωρισμένου ανεξάρτητου ελληνικού κράτους, περιλαμβανομένης και της τέχνης της περιόδου της Επανάστασης και της Καποδιστριακής εποχής, αλλά και την τέχνη εκτός των ελεύθερων ελληνικών περιοχών, όπου υπήρχαν οργανωμένες ελληνικές κοινότητες κατά την ίδια περίοδο. Η πορεία προς την εθνική απελευθέρωση, που κορυφώθηκε με την Επανάσταση του 1821, η δημιουργία ανεξάρτητου ελληνικού κράτους απόλυτα ενταγμένου στον ευρωπαϊκό χώρο, η επιλογή της Αθήνας ως πρωτεύουσας και η ίδρυση Αυτοκέφαλης Ελλαδικής Εκκλησίας συνιστούν ασφαλώς ιστορικά γεγονότα που δεν αφήνουν ανεπηρέαστη την εκκλησιαστική τέχνη. Ο εικοστός αιώνας, περίοδος επίσης με ιστορικά γεγονότα που σημάδεψαν την πορεία του νέου Ελληνισμού, έχει να επιδείξει σημαντικές εξελίξεις στην τέχνη, και μάλιστα την εκκλησιαστική, και αξιόλογους Έλληνες αρχιτέκτονες και εικαστικούς δημιουργούς.

Την εκκλησιαστική τέχνη αυτής της χρονικής περιόδου φιλοδοξούν να καλύψουν τα *Συμπόσια Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης*, ως έκφραση και εικαστική αποτύπωση του εκκλησιαστικού βιώματος των ορθόδοξων ελληνικών πληθυσμών κατά τη συγκεκριμένη εποχή. Στόχος των Συμπο-

σίων και των *Εκθέσεων Σύγχρονης Εκκλησιαστικής Τέχνης* που τα συνοδεύουν είναι η έρευνα και η βαθύτερη κατανόηση της εκκλησιαστικής τέχνης κατά την περίοδο που προαναφέραμε, αλλά και η ανάπτυξη ενός δημιουργικού διαλόγου για τη σύγχρονη εκκλησιαστική τέχνη.

Στον παρόντα Τόμο περιλαμβάνονται σαράντα μία συνολικά εργασίες. Οι δεκατρείς αναφέρονται σε ζητήματα εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής· πρόκειται για μελέτες μεμονωμένων ναών ή άλλων εκκλησιαστικών κτηρίων και συνθετικές μελέτες με αντικείμενο τη ναοδομία συγκεκριμένων περιοχών, όπου δραστηριοποιήθηκαν ελληνικοί ορθόδοξοι πληθυσμοί. Μία μελέτη αναφέρεται στη διαδικασία ανέγερσης ναού και μία άλλη αποτελεί παρουσίαση της αρχιτεκτονικής ενός σύγχρονου ναού. Η εκκλησιαστική ζωγραφική καλύπτει μία ομάδα είκοσι μία εργασιών. Παρουσιάζονται τοιχογραφικά σύνολα, εικόνες τέμπλων και άλλες φορητές εικόνες, αρχειακές μαρτυρίες, επώνυμοι ζωγράφοι και εικονογραφικά εργαστήρια. Δύο μελέτες έχουν ως αντικείμενο ιερά άμφια και υφάσματα και άλλες δύο εξετάζουν την επίδραση της βυζαντινής και γενικότερα εκκλησιαστικής παράδοσης σε μη εκκλησιαστικές τέχνες της νεοελληνικής κοινωνίας παλαιότερα και σήμερα. Τρεις, τέλος, εργασίες αναφέρονται σε ζητήματα της εκκλησιαστικής μουσικής.

Ευχή των μελών της Επιστημονικής-Οργανωτικής Επιτροπής του Συμποσίου είναι να συμβάλει αυτό στην προώθηση της μελέτης του σημαντικού αυτού τμήματος της νεότερης ελληνικής παράδοσης και να αποτελέσει το έναυσμα για περαιτέρω επιστημονική έρευνα. Ευχαριστούμε θερμά όσους, φορείς και πρόσωπα, συνέβαλαν στην πραγματοποίηση του *Β΄ Επιστημονικού Συμποσίου Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης, της Έκθεσης Σύγχρονης Εκκλησιαστικής Τέχνης* και της Έκδοσης των Πρακτικών, τους ευγενείς χορηγούς και το εργαστήριο «ΦΟΙΝΙΚΗ» για την επιμελημένη και καλαίσθητη μορφή του Τόμου των Πρακτικών.

Οι Επιμελητές του Τόμου

Ι. Σ-Π. Σ. Μ.

ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ

Θάλεια Μαντοπούλου-Παναγιωτοπούλου

Η ΝΑΟΔΟΜΙΑ ΣΤΗΝ ΚΑΠΠΑΔΟΚΙΑ ΤΗΝ ΕΠΟΧΗ ΤΟΥ ΤΑΝΖΙΜΑΤ (1839-1876). ΠΡΩΤΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ

Οι μεταβυζαντινοί ναοί της Καππαδοκίας παραμένουν λίγο γνωστοί[1], γιατί επισκιάζονται από τους παλαιοχριστιανικούς και τους βυζαντινούς[2]. Οι ναοί που κτίστηκαν την περίοδο του Τανζιμάτ (1839-1876) στην περιοχή αποτελούν μια αυτόνομη ενότητα με ιδιαίτερα, αλλά πολύ ενδιαφέροντα χαρακτηριστικά. Η παρούσα μελέτη αποσκοπεί σε μια πρώτη προσέγγιση του θέματος. Η προσέγγιση των ναών έγινε με επιτόπιες επισκέψεις και μέσα από τη βιβλιογραφία και το διαδίκτυο. Καταβλήθηκε προσπάθεια να συνταχθεί ένας όσο το δυνατόν πληρέστερος κατάλογος με τους ναούς που κτίστηκαν ή ανακαινίστηκαν στη συγκεκριμένη περίοδο.

Η Καππαδοκία, αν και απομονωμένη από τα μεγάλα κέντρα του Ελληνισμού, διαφύλαξε με ζήλο την Ορθοδοξία[3]. Κατά τον 19ο αιώνα, ο Ελληνισμός

1. Τα τελευταία χρόνια το ενδιαφέρον για την Καππαδοκία εντάθηκε, καθώς η πρόσβαση σ' αυτήν έγινε ευκολότερη. Ως αποτέλεσμα ήταν η έκδοση βιβλίων για την περιοχή που παρουσιάζουν και καταγράφουν τα μνημεία, χωρίς ωστόσο να επιχειρούν συστηματική αρχιτεκτονική μελέτη. Βλ. Α. Μπαλιάν – Ν. Πανελεάκη – Ι. Πετροπούλου, *Καππαδοκία. Περιήγηση στη χριστιανική Ανατολή*, Αθήνα 1991. Σ. Κοιμίσογλου, *Καππαδοκία. Μνημείο παγκόσμιας πολιτιστικής κληρονομιάς. Ελλήνων ιστορία, πίστη, πολιτισμός*, Θεσσαλονίκη 2004, του ιδίου, *Μιστί Καππαδοκίας. Η Μάνη των Ελλήνων της Μικράς Ασίας*, Θεσσαλονίκη, 2006. Β. Κέκης, *Καππαδοκία. Προσκύνημα από γης και ουρανού*, Αθήνα 2008. Κ. Νίγδελης – Σ. Κοιμίσογλου, *Η Μαλακοπή της Καππαδοκίας*, Θεσσαλονίκη, 2003, των ιδίων, *Το Ανταβάλ της Καππαδοκίας*, Θεσσαλονίκη 2003, Κ. Νίγδελης, *Τα Φλογητά της Καππαδοκίας*, Χαλκιδική, 2006. Κ. Νίγδελης – Ι Χατζηισαάκ, *Ιερός Ναός Αγίας Μακρίνας. Αξός Καππαδοκίας*, Θεσσαλονίκη, 2010.

2. Πολλές μελέτες έχουν γραφτεί για τους ναούς αυτούς. Ενδεικτικά αναφέρουμε S. Kostof, *Caves of God: The monastic environment of Byzantine Cappadocia*, Mass, 1972.

3. Ι. Αναστασιάδου, «Καππαδοκία, Ο Υπόδουλος Ελληνισμός από το 1833 ώς το 1881», *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, 13 (*Νεώτερος ελληνισμός από 1833-1881*), Αθήνα 1977, 430-434, και Α. Καραθανάσης, *Καππαδοκία. Συμβολή στην ιστορία και τον πολιτισμό του ελληνισμού της Μικράς Ασίας*, Θεσσαλονίκη, [2]2008, 135-195.

της περιοχής έκανε τεράστια άλματα στον δημογραφικό, οικονομικό και εκπαιδευτικό τομέα. Ο ελληνικός πληθυσμός υπερδιπλασιάστηκε, αύξηση που οφειλόταν στην οικονομική ευμάρεια, στα κάπως φιλελεύθερα μέτρα της οθωμανικής διοίκησης και σε εποικισμούς από άλλες περιοχές της αυτοκρατορίας και, κυρίως, από τον Πόντο. Ταυτόχρονα διευκολύνθηκε η μετανάστευση των ανδρών προς τα μεγάλα παράλια εμπορικά κέντρα και την Κωνσταντινούπολη, όπου δραστηριοποιήθηκαν και προόδευσαν οικονομικά. Επακόλουθο της οικονομικής άνθησης των αποδήμων ήταν η εκδήλωση έντονου ενδιαφέροντος για τα εκπαιδευτικά και θρησκευτικά πράγματα του τόπου τους και η οικονομική και ηθική συνδρομή τους στην ανοικοδόμηση ναών και σχολείων στην Καππαδοκία.

Την ίδια εποχή, η Ορθόδοξη Εκκλησία, με πρωταγωνιστή τον Μητροπολίτη Καισάρειας Παΐσιο, έκανε προσπάθειες για την καλλιέργεια θρησκευτικής συνείδησης. Ο Παΐσιος, που έμεινε στον μητροπολιτικό θρόνο για σαράντα περίπου χρόνια (1832-1871), όρισε σκοπό της ζωής του την πνευματική αφύπνιση της επαρχίας του. Παράλληλα, διαβλέποντας την απροθυμία του επάρχου της Καισαρείας να παρέχει άδειες για την επισκευή των εκκλησιών, προκάλεσε νέο διάταγμα και επιδόθηκε σ' ένα ευρύ έργο ανακαίνισης και ανέγερσης εκκλησιών.

Ταυτόχρονα το ελληνικό κράτος, με τη σύμπραξη των μητροπολιτών Καισάρειας και Ικονίου, επιχειρούσε να τονώσει τον ελληνικό πολιτισμό στην περιοχή, καθώς και να διασώσει και να διευρύνει τη χρήση της ελληνικής γλώσσας από τους Ελληνες κατοίκους, πολλοί από τους οποίους ήταν τουρκόφωνοι ή μιλούσαν το καππαδοκικό ιδίωμα. Γύρω από τους καινούργιους ναούς και τα εκπαιδευτικά ιδρύματα, δημιουργήθηκε ένας νέος οικιστικός χώρος με την ανέγερση μεγαλόπρεπων αρχοντικών, με κυρίαρχα νεοκλασικά χαρακτηριστικά. Ο ταχύς ρυθμός ανοικοδόμησης όλων αυτών των κτιρίων σηματοδοτούσε συγχρόνως και την παράλληλη οικοδόμηση μιας ελληνικής εθνικής ταυτότητας.

Κάτω από αυτό το φως μπορεί κανείς να κατανοήσει καλύτερα τόσο το φαινόμενο της ανέγερσης, στις κοινότητες της Καππαδοκίας, μιας πληθώρας μεγαλοπρεπών ναών, των οποίων οι μεγάλες διαστάσεις δεν αντιστοιχούσαν πάντα στον αριθμό των κατοίκων, όσο και τον αρχιτεκτονικό τους ρυθμό. Η μελέτη εντόπισε σαράντα τέσσερις ναούς που ανεγέρθηκαν ή ανακαινίστηκαν την περίοδο του Τανζιμάτ, που σχεδόν συμπίπτει με την περίοδο, κατά την οποία μητροπολίτης ήταν ο Παΐσιος. Ο μεγάλος αυτός αριθμός μαρτυρεί την ορμή της αναγέννησης του ελληνισμού στην Καππαδοκία.

Ένα πρώτο κύμα ανέγερσης ναών, κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο, απαντάται στην Καππαδοκία στο πρώτο τέταρτο του 18^{ου} αιώνα και συμπίπτει με ανάλογους κύκλους ανέγερσης ναών σε άλλα μεγάλα αστικά κέντρα του ελ-

λησμού, όπως η Κωνσταντινούπολη[4] και η Θεσσαλονίκη[5]. Από τους ναούς αυτούς σώζεται ο ναός των Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης στη Σινασό, μια χαμηλή τρίκλιτη βασιλική, που ανεγέρθηκε στα 1729[6].

Η συντριπτική πλειοψηφία των ναών που οικοδομήθηκαν στην περίοδο του Τανζιμάτ ανήκει στον τύπο της τρίκλιτης βασιλικής. Να ανιχνεύσουμε εδώ πρότυπα παλαιοχριστιανικά, σωζόμενα στην περιοχή, ή πρότυπα μεταβυζαντινά και νεοελληνικά, φερμένα από τον υπόλοιπο ελλαδικό χώρο[7]; Όπως και να έχει το πράγμα, φαίνεται ότι πρόκειται για μια σύγκλιση που συντελείται για λόγους πρακτικούς και συνάμα εθνικούς, ενώ φανερώνει τη δύναμη της παράδοσης στην περιοχή. Η βασιλική είναι ένας τύπος ναού που δεν παρουσιάζει ιδιαίτερα προβλήματα στην οικοδόμηση, η οποία μπορεί να ολοκληρωθεί γρήγορα και οικονομικά. Για τους λόγους αυτούς είχε ήδη διαδοθεί στον ελλαδικό χώρο ήδη από τον 18ο αλλά και τον 19ο αιώνα. Αφότου μάλιστα εφαρμόστηκε σε ναούς που ήταν εθνικά προσκυνήματα, όπως η Παναγία Ευαγγελίστρια της Τήνου (1823-1830), είχε καθιερωθεί ως ένα εθνικό και θρησκευτικό πρότυπο.

Απλές τρίκλιτες θολωτές βασιλικές (Άγιοι Κωνσταντίνος και Ελένη, Τζαλέλα, 1838 - Εισόδια της Θεοτόκου, Ανακού, 1834), (Εικ. 1) οικοδομούνται στα μικρότερα χωριά της Καππαδοκίας στην αρχή της περιόδου που μελετούμε. Σύντομα όμως αναπτύσσονται περισσότερο φιλόδοξοι τύποι με διαρκώς αυξανόμενη αναζήτηση για ογκοπλασία και σταδιακή εισχώρηση ελλαδικών

---

4. Θ. Μαντοπούλου-Παναγιωτοπούλου, Ε. Χεκίμογλου, Α. Γρηγορίου, Μ. Καζαμία-Τσέρνου, *Ο πατριαρχικός ναός του Αγίου Γεωργίου στην Κωνσταντινούπολη* (υπό εκτύπωση).

5. Θ. Μαντοπούλου-Παναγιωτοπούλου, «Η ορθόδοξη κοινότητα Θεσσαλονίκης μέσα από τις εκκλησίες της», στο: 25ο Διεθνές Επιστημονικό Συμπόσιο: *Χριστιανική Θεσσαλονίκη. Χριστιανικές κοινότητες της Θεσσαλονίκης κατά την οθωμανική περίοδο*, Θεσσαλονίκη, 2011, υπό εκτύπωση, και της ιδίας, *Θρησκευτική αρχιτεκτονική στη Θεσσαλονίκη κατά την τελευταία φάση της τουρκοκρατίας 1839-1912. Εκκλησίες- Συναγωγές-Τζαμιά, ΕΕΠΣΑΠΘ*, τ. ΧΙ (παρ. 31), Θεσσαλονίκη, 1989, 426-440.

6. Σύμφωνα με την επιγραφή πάνω από την είσοδο στο ναό.

7. Για την εξάπλωση της τρίκλιτης βασιλικής κατά τον 18ο και 19ο αιώνα στον ελλαδικό χώρο και τα κυριότερα χαρακτηριστικά της, βλ. Θ. Μαντοπούλου-Παναγιωτοπούλου, «Από τη μεταβυζαντινή αρχιτεκτονική στον Κλασικισμό. Προσέγγιση στην εξέλιξη της τρίκλιτης βασιλικής κατά τον 19ο αιώνα», *Εκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση*, 6, Αθήνα 2002, 83-110, της ιδίας, «Νεωτεριστικά στοιχεία στις τρίκλιτες βασιλικές του 19ου αιώνα στον ελλαδικό χώρο», *Πρακτικά Α΄ Επιστημονικού Συμποσίου της νεοελληνικής εκκλησιαστικής τέχνης*, Αθήνα 2009, 193-209. S. Mamaloukos, M. Polyviou, P. Theocharides, Y. Kizis, «Aspects of post-Byzantine architecture in Byzantium», *Πρακτικά XIX International Congress of Byzantine Studies*, Copenhagen, 1996, 282-305. Χ. Μπούρας, «Ο αρχιτεκτονικός τύπος της βασιλικής κατά την τουρκοκρατία και ο πατριάρχης Καλλίνικος», *Εκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση*, 1, Αθήνα 1979, 159-168, του ιδίου, «Η εκκλησιαστική αρχιτεκτονική στην Ελλάδα μετά την Άλωση», *Αρχιτεκτονικά Θέματα* 3 (1969), 164-172.

προτύπων. Έτσι οι βασιλικές αποκτούν τρούλο (Παμμέγιστοι Ταξιάρχες, Μαλακοπή, 1859 - Άγιος Δημήτριος, Αραβισσός), (Εικ. 2) ή ακόμα εξελίσσονται σε σταυροειδείς τρουλαίες (Άγιος Νικόλαος, Καισάρεια, 1850 - Άγιοι Θεόδωροι, Μαλακοπή, 1858), (Εικ. 3 και 4). Στην περίπτωση αυτή, εμφανίζονται τα αετώματα της εγκάρσιας κεραίας του σταυρού στις πλάγιες όψεις. Ξεχωριστό παράδειγμα αποτελεί ο Άγιος Βασίλειος και Βλάσιος στο Μισθί (1844) (Εικ.5), μια τρίκλιτη βασιλική, τα πλάγια κλίτη της οποίας καλύπτονται με μια σειρά από χαμηλούς τυφλούς ημισφαιρικούς θόλους, και η Παναγία στη Νεάπολη (1849) (Εικ.6), επίσης τρίκλιτη βασιλική, που διαθέτει ένα σταυροθόλιο και αντίστοιχη στέγη πάνω από το ανατολικό διάχωρο του μεσαίου κλίτους. Σταυροειδής εγγεγραμμένος με τρούλο ναός στην περιοχή είναι ο Άγιος Γρηγόριος Θεολόγος στην Καρβάλη (Εικ.7 και 8). Όμως ο ναός αυτός, σύμφωνα με γραπτές πηγές, προέρχεται από επισκευή βυζαντινού ναού και δεν πρόκειται για ανέγερση εκ θεμελίων[8]. Η θέση του ναού, η μεγάλη ιστορική παράδοσή του και η πρώιμη ανακαίνισή του στα 1835 σίγουρα επηρέασε τη ναοδομία στην Καππαδοκία και συνέβαλε στην εμφάνιση του τύπου της σταυροειδούς τρουλαίας βασιλικής. Ο χαρακτήρας των οικοδομημάτων αυτών, άσχετα με τον αρχιτεκτονικό τύπο, είναι λόγιος. Στις κατόψεις παρατηρείται συμμετρία και κανονικότητα, χαρακτηριστικά που είναι αποτέλεσμα κλασικιστικών επιδράσεων.

Στην ανατολική πλευρά των ναών, το ιερό διαθέτει πάντα τρεις αψίδες, συ-

8. Ο ναός του Αγίου Ιωάννου Θεολόγου στην Καρβάλη είναι ένα πολύ ενδιαφέρον μνημείο, οι πολλαπλές φάσεις του οποίου αποτελούν αντικείμενο ξεχωριστής μελέτης. Σύμφωνα με την παράδοση, ο αρχικός ναός κτίστηκε από τον αυτοκράτορα Θεοδόσιο. Ο σημερινός ναός κτίστηκε πιθανότατα στη μεσοβυζαντινή περίοδο. Σύμφωνα με τους ερευνητές, παρουσιάζει πολλές ομοιότητες με τον κοντινό ναό Karagedic Kilise (Άγιο Γεώργιο) στο Περίστρεμμα, η οικοδόμηση του οποίου τοποθετείται στα τέλη του 10ου και στον 11ο αιώνα. Βλ. Π. Ανδρούδης, «Οι βυζαντινοί σταυροειδείς εγγεγραμμένοι ναοί της Καππαδοκίας», Πρακτικά Συμποσίου *Τρεις χιλιετίες Μικρασιατικού πολιτισμού. Επιστήμες – Γράμματα – Τέχνες*, Αθήνα, 2008, 138-139. Στα 1835, σύμφωνα με αναφερόμενη επιγραφή, δέχτηκε ευρεία επισκευή από τον αρχιτέκτονα Γρηγόριο Ματεντζή. Τότε πιθανότατα προστέθηκε στα δυτικά ανοικτή στοά με υπερκείμενο γυναικωνίτη. Βλ. Σ. Φαρασόπουλος, *Τα Σύλατα. Μελέτη του νομού Ικονίου υπό Γεωγραφικήν, Φιλολογικήν και Εθνογραφικήν Έποψιν*, Εν Αθήναις, 1895, 69-70. Αρχ. Σαραντίδης, *Η Σινασός: ήτοι θέσις, ιστορία, ηθική και διανοητική κατάστασις, ήθη, έθιμα και γλώσσα της εν Καππαδοκία κωμοπόλεως Σινασού. Εν επιμέτρω δε και σύντομος περιγραφή των εν ταις επαρχίαις Καισαρείας και Ικονίου Ελληνικών Κοινοτήτων ως και των εν αυταίς σωζομένων ελληνικών διαλέκτων εν σχέσει προς την εν Σινασώ λαλουμένην*, Εν Αθήναις, 1899, 125. Ο ναός ανακαινίστηκε ξανά στα 1884. Τέλος στα 1896 –σύμφωνα με τη χρονολογία στο υπέρθυρο της δυτικής εισόδου– η ανοικτή στοά στη δυτική πλευρά κλείστηκε. Ταυτόχρονα προστέθηκε ένα παρεκκλήσι στη βόρεια πλευρά του ναού. Πρβλ. Καραθανάσης, ό.π., 117 και 187, και Κοιμίσογλου, ό.π., 403.

νήθως πολυγωνικές. Μοναδική περίπτωση αποτελεί η τρισυπόστατη εκκλησία της Παναγίας στη Νεάπολη (1849), που διαθέτει πέντε. Οι αψίδες προσαρτώνται με μια αυτονομία στον κύριο όγκο του οικοδομήματος. Είναι χαμηλότερες από αυτόν και κατά κανόνα προεξέχουν έντονα, καθώς κάθε κόγχη βρίσκεται στο βάθος ενός ορθογωνικού καμαροσκεπούς χώρου (Άγιοι Θεόδωροι, Μαλακοπή, 1858).

Στην πλαστικότητα των όγκων και στη διαμόρφωση της δυτικής όψης σημαντικό ρόλο παίζει η ανοικτή στοά με τον υπερκείμενο γυναικωνίτη, άσχετα με τον τύπο του ναού. Το χαρακτηριστικό αυτό εντοπίζεται ως κυρίαρχο στοιχείο στη ναοδομία ολόκληρου του ελλαδικού χώρου ήδη από τις αρχές του 19ου αιώνα, με κύριο παράδειγμα την Παναγία της Τήνου (1823-30). Στους ναούς της Καππαδοκίας γίνεται απαραίτητο στοιχείο και εντάσσεται οργανικά στο κύριο οικοδόμημα. Αυτό σημαίνει ότι η καμάρα και ακολούθως η στέγη του κυρίως ναού καλύπτει και το τμήμα αυτό, φτάνοντας ως τη δυτική όψη, όπου διαμορφώνεται τριγωνικό αέτωμα. Η στοά με τον υπερκείμενο γυναικωνίτη αναπτύσσεται στη δυτική μόνο όψη (καθολικό Μονής Ταξιαρχών, Ταξιάρχης – Άγιοι Θεόδωροι, Μαλακοπή, 1858 – Παμμέγιστοι Ταξιάρχες, Μαλακοπή, 1859 – Άγιοι Βασίλειος και Βλάσιος, Μισθί, 1844 – Άγιοι Απόστολοι, Σίλατα, 1849) (Εικ. 9) ή αποκτά σχήμα Π αγκαλιάζοντας και τις πλάγιες όψεις ολόκληρες ή τμηματικά (Άγιος Νικόλαος, Σαρμουσακλί - Άγιος Ιωάννης Πρόδρομος, Νίγδη, 1861) (Εικ.10). Τα πλάγια σκέλη του Π είτε καλύπτονται με την ίδια δίρριχτη στέγη της εκκλησίας (Άγιος Ιωάννης Πρόδρομος, Νίγδη, 1861 – Άγιος Νικόλαος, Σαρμουσακλί) είτε αποκτούν δικές τους δίρριχτες, χαμηλότερες, όμως, στέγες, γεγονός που κάνει τεθλασμένη την απόληξη της στέγης στη δυτική όψη (Μεταμόρφωση του Σωτήρος, Γούρδουνος, 1848 - Αγία Μακρίνα, Αξός, 1843) (Εικ. 11). Η οροφή της στοάς διαμορφώνεται συνήθως με σταυροθόλια (Άγιοι Απόστολοι, Σίλατα, 1849). Σε δύο σημαντικούς και προβεβλημένους ναούς της περιοχής, η στοά με τον υπερκείμενο γυναικωνίτη αποτελεί προσθήκη. Πρόκειται για τον Άγιο Γρηγόριο Θεολόγο στην Καρβάλη (οικοδόμηση 10ος-11αι. – επισκευή και προσθήκη στοάς 1835 – κλείσιμο στοάς 1896) και τους Αγίους Κωνσταντίνο και Ελένη στη Σινασό (οικοδόμηση 1729 – προσθήκη στοάς 1850) (Εικ. 12). Η επέμβαση αυτή εφαρμόστηκε πρωταρχικά στον καθεδρικό ναό του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου του Πίπη στη Λευκωσία (οικοδόμηση 1669 – ανακαίνιση 1772)[9], στο μητροπολιτικό ναό του Αγίου Γεωργίου στο Ναύπλιο (οικοδόμηση 16ος αιώνας – ανα-

9. Α. Παπαγεωργίου, «Ο καθεδρικός ναός του Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου. Προβλήματα της ιστορίας της μονής του Αγίου Ιωάννου του Πίπη και της εικονογράφησης του ναού», *Κυπριακαί Σπουδαί* 61 (1997), 47-98 και Β. Γρηγορίου, *Ο καθεδρικός ναός του Αγίου Ιωάννη στη Λευκωσία* (Οδηγός), Λευκωσία, 2007.

καίνιση 1834) και στον πατριαρχικό ναό του Αγίου Γεωργίου στην Κωνσταντινούπολη (οικοδόμηση 1720 – ανακαίνιση 1836)[10]. Ένα πλήθος μεταβυζαντινών ναών ακολούθησε τα παραδείγματα αυτά τον 19ο αιώνα[11].

Σε μεμονωμένα παραδείγματα, καμπυλώνεται ο γυναικωνίτης προς το μεσαίο κλίτος (Άγιοι Θεόδωροι, Μαλακοπή, 1858), χαρακτηριστικό που μαρτυρεί επιδράσεις από τη ναοδομία του ελλαδικού χώρου και ιδιαίτερα των νησιών του Αιγαίου (Εικ. 13). Δεν έχει βρεθεί ικανοποιητική λύση για την τοποθέτηση της κλίμακας προς τον γυναικωνίτη, η οποία εντέλει τοποθετείται σε μια γωνία του κυρίως ναού.

Στην κατασκευή των ναών φαίνεται ότι επιβιώνουν οικοδομικοί τρόποι από την παλαιοχριστιανική και τη βυζαντινή αρχιτεκτονική στην Καππαδοκία, γεγονός που προφανώς οφείλεται στη μεγάλη διαθεσιμότητα της πέτρας στην περιοχή, που είναι και το μοναδικό υλικό δόμησης. Οι εξωτερικές επιφάνειες διαμορφώνονται με λαξευτή, σχεδόν ισόδομη, τοιχοποιία από ηφαιστειογενή πετρώματα με αφανείς αρμούς. Η εξαιρετικά επιμελής αυτή τοιχοποιία αποτελεί επικάλυψη των παρειών του τοίχου, ο οποίος έχει πυρήνα από αργολιθοδομή. Δείγμα εξαιρετικής λιθοξοϊκής τεχνικής αποτελούν τα τόξα, τα σταυροθόλια, οι οξυκόρυφες καμάρες και οι ημισφαιρικοί θόλοι. Από την ίδια πέτρα γίνεται και η κάλυψη της στέγης, εξασφαλίζοντας ομοιομορφία στην εξωτερική εμφάνιση. Οι όψεις αποκτούν έτσι μια γεωμετρική καθαρότητα και επιμελημένη ψυχρότητα, μια κρυσταλλικότητα. Το χρώμα των λίθων, από σκούρο και ανοιχτό γκρίζο έως κοκκινωπό, προσθέτει στην επιβλητικότητα των ναών. Πάνω σ' αυτούς τους τοίχους προβάλλουν τα τόξα της στοάς, οι θολίτες των οποίων χρωματίζονται λευκοί (Άγιος Ιωάννης Πρόδρομος, Νίγδη, 1861, Άγιοι Απόστολοι, Σίλατα, 1849, και Αγία Μακρίνα, Αξός, 1843). Τέλος μερικές φορές, τα περίθυρα λαξεύονται πάνω σε έντονα κοκκινωπούς λίθους[12] (Άγιοι Θεόδωροι, Μαλακοπή, 1858). Απουσιάζουν παντελώς το ξύλο, το μάρμαρο, οι πλίνθοι και τα κεραμίδια. Οι τοιχοποιίες όμως δένονται με σιδηρούς ελκυστή-

---

10. Μαντοπούλου-Παναγιωτοπούλου κ.ά., ό.π., και της ιδίας, «Παρατηρήσεις στην αρχιτεκτονική και στις οικοδομικές φάσεις του πατριαρχικού ναού του Αγίου Γεωργίου στην Κωνσταντινούπολη», *19ο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης. Τεύχος περιλήψεων εισηγήσεων και ανακοινώσεων*, Αθήνα 1999, 70-71.

11. Θ. Μαντοπούλου – Παναγιωτοπούλου, «Τυπολογικές και μορφολογικές επεμβάσεις σε μεταβυζαντινούς ναούς κατά τον 19ο αιώνα», *Εκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση*, 5, Αθήνα 1998, 133-150.

12. Οι χρωματικές αυτές αποχρώσεις έχουν άμεση σχέση με την «Κόκκινη εκκλησία» (Kizil Kilise) κοντά στο Sivri Hisar της Καππαδοκίας, ένα από τα πιό σημαντικά μνημεία της περιοχής. Βλ. Ν. Μουτσόπουλος, Η κόκκινη εκκλησία (Kizil Kilise) κοντά στο Sivri Hisar της Καππαδοκίας. Παρατηρήσεις και προβληματισμοί, Θεσσαλονίκη, 2007, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

ρες. Τα μορφολογικά χαρακτηριστικά και τα ανάγλυφα κοσμήματα προκύπτουν από την κατεργασία της λαξευτής λιθοδομής που διαμορφώνει την επιφάνεια των τοίχων. Οι εσωτερικές παρειές των τοίχων φέρουν επίχρισμα, πάνω στο οποίο ζωγραφίζονται τα διακοσμητικά θέματα και οι αγιογραφίες.

Οι εσωτερικές κιονοστοιχίες και οι εξωτερικές στοές στηρίζονται σε μονολιθικούς κίονες και σε πεσσούς στις γωνίες, απαντάται όμως και η ανάλυση των στηριγμάτων σε πολλαπλά στοιχεία (Άγιοι Θεόδωροι, Μαλακοπή, 1858). Τα τόξα είναι σχεδόν πάντα οξυκόρυφα. Διπλής καμπυλότητας είναι επίσης οι καμάρες που καλύπτουν το μεσαίο και τα πλάγια κλίτη, όπως και τα σφενδόνια που τις ενισχύουν. Η ευρεία χρήση του οξυκόρυφου τόξου μπορεί να ανιχνευθεί σε διάφορες πηγές. Τα οξυκόρυφα τόξα ήταν γνωστά στην αρμενική αρχιτεκτονική[13], ενώ χρησιμοποιήθηκαν ευρύτατα από τη σελτζουκική αρχιτεκτονική[14]. Τέλος η γοτθική αρχιτεκτονική στην Κύπρο[15], με την οποία η Καππαδοκία διατηρούσε στενούς εμπορικούς δεσμούς, άσκησε επίσης επιδράσεις. Σίγουρα η χρήση τους σχετίζεται με τη σταθερότητα έδρασης που προσφέρουν, την κατανομή των δυνάμεων και τη μεταφορά των φορτίων των βαριών λίθινων θόλων.

Σε συγκεκριμένα σημεία πολλών ναών (Άγιοι Θεόδωροι, Μαλακοπή, 1858 και Παναγία, Νεάπολη,1849), έχουν ενσωματωθεί κίονες, οι οποίοι περιστρέφονται γύρω από τον άξονά τους. Πρόκειται για ένα ξεχωριστό και ιδιότυπο χαρακτηριστικό, που εξασφαλίζει έναν έξυπνο και άμεσο τρόπο ελέγχου της στατικής επάρκειας και της οριζοντιότητας του κτιρίου, καθώς οποιαδήποτε μετακίνηση ή καθίζηση εμποδίζει την περιστροφή[16].

Τα μορφολογικά χαρακτηριστικά είναι φειδωλά και παρουσιάζουν μια έντονη τάση για γεωμετρικοποίηση. Στους πλέον επιβλητικούς ναούς οι εξωτερικές, αλλά και οι εσωτερικές επιφάνειες, διαρθρώνονται με αψιδώματα, τα οποία χωρίζονται με ημικίονες ή παραστάδες, οι οποίες συνεχίζονται ώς το γείσο και δεν έχουν τεκτονικό ρόλο στο οικοδόμημα.

Βασικό στοιχείο αποτελούν οι επιβλητικές κύριες είσοδοι των ναών. Κατά κανόνα έχουν μονολιθικό οριζόντιο υπέρθυρο με δύο ή περισσότερους λοβούς (Άγιοι Κωνσταντίνος και Ελένη, Σινασός (1729/1850, Εικ.14, Άγιοι Απόστολοι, Σίλατα, 1849, Άγιοι Θεόδωροι, Μαλακοπή, 1859). Φυσικά υπάρχουν εξαιρέσεις. Πλαισιώνονται με εντυπωσιακά ανάγλυφα γεωμετρικά πλαίσια, μέσα στα οποία ελίσσεται η άμπελος, στοιχείο καθαρά συμβολικό. Πάνω από το

13. Χ. Μπούρας, *Ιστορία της Αρχιτεκτονικής*, 2, Αθήνα, 1994, 267-268.

14. H. Stierlin, *Turkey. From the Selçuks to the Ottomans*, Köln, 1998, 23-75.

15. Γ. Φιλοθέου, «Εκκλησίες και μοναστήρια. Λευκωσία η διχοτομημένη πρωτεύουσα» Εφημ. *Καθημερινή* Ένθετο *Επτά Ημέρες* 10-8-1997, 5-6.

16. Πρόκειται πραγματικά για ένα ιδιότυπο και σπάνιο χαρακτηριστικό. Το μόνο γνωστό σε μας παράδειγμα κτιρίου, που διαθέτει ένα περιστρεφόμενο κίονα είναι η Κρήνη Dönertaş στη Σμύρνη, η οποία κτίστηκε στα 1814. http://www.asyakit.com.tr/eng/izmir.html

περίθυρο τοποθετείται επιγραφή στα ελληνικά ή στα καραμανλίδικα. Η μεγαλοπρέπεια της διακόσμησης των περιθύρων έρχεται σε αντίθεση με τους λείους τοίχους στους οποίους αυτά εγγράφονται.

Τα ανοίγματα είναι μικρά και λιγοστά, γεγονός που κάνει πιο εντυπωσιακές τις γκριζοκόκκινες λείες επιφάνειες των όψεων. Τα παράθυρα είναι πάντα ορθογώνια, όμως οι φεγγίτες γίνονται κυκλικοί, ελλειπτικοί, ή παίρνουν συμβολικά σχήματα φερμένα από τον ελλαδικό χώρο, όπως σταυρόσχημα, τετράλοβα και, σπάνια, καρδιόσχημα (Άγιος Ανδρόνικος, Ανδρονίκι, 1835).

Σποραδικά ανάγλυφοι κοσμήτες σε γεωμετρικά σχέδια πλαισιώνουν τα παράθυρα ή διακοσμούν τις επιφάνειες των τοίχων. Τα ανάγλυφα κοσμήματα, όπως ζώα, πτηνά, καλάθια με λουλούδια ή ο δικέφαλος αετός, είναι λιγοστά. Έμφαση δίνεται στα κιονόκρανα, στα πεσσόκρανα και στα επίκρανα. Αυτά, είτε τεκτονικά είτε παρόμοια με κορινθιακά, φέρουν στιλιζαρισμένες ιωνικές έλικες που φανερώνουν τον πνευματικό προσανατολισμό των κατοίκων (Άγιοι Κωνσταντίνος και Ελένη, Σινασός (1729/1850, Παναγία Νεάπολη, 1849, Εικ. 15).

Στην Καισάρεια και στα χωριά της περιοχής της, η εισχώρηση προτύπων από τη νεοκλασική και την εκλεκτικιστική αρχιτεκτονική είναι φανερή σε μερικά μορφολογικά στοιχεία των όψεων. Σ' αυτά περιλαμβάνονται τα τριγωνικά αετώματα πάνω από τα ορθογώνια παράθυρα του Αγίου Νικολάου στην Καισάρεια (1850), το σύνολο των τριών παραθύρων (ένα ελλειπτικό στη μέση και δύο καρδιόσχημα εκατέρωθεν) στο τύμπανο του αετώματος, καθώς και τα νεοκλασικά περίθυρα των εισόδων του Αγίου Ανδρόνικου (Ανδρονίκι, 1835), και ο τρούλος των Αγίων Θεοδώρων στην Κελμίρα (1837). Γίνεται φανερό ότι στην περιοχή αυτή η επικοινωνία με τον έξω κόσμο είναι πιό εύκολη, ενώ τα χωριά της περιοχής της Νίγδης και της Νεάπολης είναι πιό απομακρυσμένα από τις εξελίξεις στα ευρωπαϊκά αρχιτεκτονικά ρεύματα. Εξαίρεση στα τελευταία αυτά χωριά αποτελεί η μεγάλη τρίκλιτη βασιλική των Αρχαγγέλων Μιχαήλ και Γαβριήλ στο Φερτέκι (1835).

Στον εσωτερικό χώρο ακολουθείται το σύστημα της εικονογράφησης που κυριαρχεί στον ελλαδικό χώρο. Οι εικόνες περιορίζονται σε συγκεκριμένα πλαίσια και το πεδίο συμπληρώνεται με διακοσμητικά θέματα (Εικ. 16). Σε μερικές περιπτώσεις (Άγιοι Θεόδωροι, Μαλακοπή, 1858, Άγιοι Απόστολοι, Σίλατα, 1849 και Άγιος Ιωάννης Πρόδρομος, Νίγδη, 1861) διασώζονται χρώματα, που είναι πραγματικά εντυπωσιακά. Κυρίαρχοι είναι οι τόνοι του μπλε στα χρώματα.

Οι ναοί περιτριγυρίζονται από ψηλό περίβολο, που αποκόπτει τον χώρο του ναού από τον γύρω κόσμο. Τα πρόπυλα στον περίβολο είναι μνημειακά και στολίζονται με μεγάλους ανάγλυφους σταυρούς (Παμμέγιστοι Ταξιάρχες, Μαλακοπή, 1859). Τα κωδωνοστάσια είναι αυτόνομα κτίσματα, διώροφα ή τριώροφα, κιονοστήρικτα και δομημένα με λίθους ανάλογα με τους ναούς. Η τετραγωνική βάση τους χρησιμεύει και ως πυλώνας για το ναό (Άγιος Ανδρόνικος, Ανδρονίκι, 1835 - Άγιοι Θεόδωροι, Μαλακοπή, 1858) (Εικ. 17) .

Οι πληροφορίες για τους αρχιτέκτονες ή τα οικοδομικά συνεργεία που έκτισαν τους ναούς αυτούς είναι λιγοστές. Ο ναός του Αγίου Γρηγορίου στην Καρβάλη επισκευάστηκε από τον αρχιτέκτονα Γρηγόριο Ματεντζή[17]. Ο ναός των Αγίων Βασιλείου και Βλασίου στο Μισθί (1844), κτίστηκε από τον αρχιτέκτονα Πρόβο Μελίδη[18], ενώ ο ναός των Αγίων Θεοδώρων στα Σάζαλα (1841), από τον κάλφα Κοσμά από την Αργυρούπολη[19]. Αναφέρεται ότι οικοδομικές συντεχνίες από το Προκόπι είχαν ειδικευτεί στη οικοδόμηση με λίθους. Μάλιστα οι «πετράδες» του Προκοπίου είχαν χωριστεί σε τρεις ειδικότητες: τους «νταμαρτζήδες», που έκοβαν την πέτρα στα λατομεία, τους «λειαντές ή πελεκιστές», που λάξευαν τους λίθους, και στους οικοδόμους[20].

Η αρχιτεκτονική των ορθόδοξων χριστιανικών ναών της Καππαδοκίας κατά την περίοδο του Τανζιμάτ αποτελεί ένα ιδιαίτερο, γοητευτικό και ενδιαφέρον μίγμα στοιχείων που εκφράζει τη θέση της Καππαδοκίας ως σταυροδρόμι ανάμεσα στην Ανατολή και στη Δύση, στον Βορά και στον Νότο, στη συγκεκριμένη, όμως, ιστορική περίοδο της αναζήτησης της ελληνικής εθνικής ταυτότητας. Οι ναοί της Καππαδοκίας ακολουθούν ναοδομικούς τύπους που τους συνδέουν με τα μεγάλα κέντρα της Ορθοδοξίας και επακόλουθα του ελληνισμού. Η τρίκλιτη βασιλική με ή χωρίς τρούλο και οι σταυροειδείς εγγεγραμμένοι ναοί είναι τύποι ναών που επιχωριάζουν στην Καππαδοκία από την παλαιοχριστιανική και τη βυζαντινή εποχή, έρχονται όμως και ως απόηχοι των τύπων που χρησιμοποιούνται στο νεοϊδρυθέν ελληνικό κράτος. Η γενικευμένη αποδοχή της διαμόρφωσης της δυτικής πλευράς με στοά και υπερκείμενο γυναικωνίτη είναι κατευθείαν επίδραση των ναοδομικών τύπων που αποκρυσταλλώθηκαν γύρω από το Αιγαίο τον 19ο αιώνα.

Τους αρχιτεκτονικούς αυτούς τύπους συνδυάζουν με τρόπους δόμησης και χαρακτηριστικά που προέρχονται τόσο από την τοπική παράδοση[21], όσο και από την κυπριακή, την αρμενική[22], καθώς και τη σελτζουκική αρχιτεκτονική, η οποία είχε δεχτεί αρμενικές επιρροές.

Η οικοδόμηση με καλοπελεκημένους λίθους και θολίτες σε τόξα και καμάρες είναι χαρακτηριστικό της Μικράς Ασίας, της Αρμενίας και της Συρίας ήδη από την παλαιοχριστιανική εποχή. Η δυνατή τοπική οικοδομική παράδοση της Καππαδοκίας επιβίωσε τη βυζαντινή εποχή και στη συνέχεια παραλήφθηκε α-

17. Κοιμίσογλου, ό.π., 403.

18. Ό.π., 444.

19. Ό.π., 484.

20. Ό.π., 335.

21. R. Krautheimer, *Παλαιοχριστιανική και Βυζαντινή αρχιτεκτονική* (Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης) Αθήνα 1991, 487-493.

22. Για την αρμενική αρχιτεκτονική βλ. Γ. Δημητροκάλλης, *Αρμενική ναοδομία*, Αθήνα, 1996. Μπούρας, ό.π., 264-270 και Krautheimer, ό.π., 395-404.

πό τους Σελτζούκους, για την οικοδόμηση δικών τους κτιρίων. Τα πολλά καραβανσεράι, που οικοδομήθηκαν από αυτούς στην Καππαδοκία κατά τον 13ο αιώνα και διασώζονται μέχρι σήμερα, αναμφίβολα υπήρξαν πρότυπα με μεγάλη επιρροή. Βέβαια, με τη σειρά τους, τα ίδια τα καραβανσεράι αναβιώνουν τη χωρική οργάνωση και τους τρόπους δόμησης των παλαιοχριστιανικών βασιλικών[23].

Η ευρεία χρήση του οξυκόρυφου τόξου και των αντίστοιχων θόλων οφείλεται σε σελτζουκικές επιδράσεις, αλλά και κατά ένα μεγάλο μέρος στην επίδραση από τη θρησκευτική αρχιτεκτονική της Κύπρου, όπου η αναγκαστική συμβίωση με τους ετερόδοξους είχε οδηγήσει από την περίοδο της Λατινοκρατίας σε σύζευξη βυζαντινών και δυτικών στοιχείων και στη διαμόρφωση ενός "φραγκοβυζαντινού ρυθμού"[24]. Οι μεγάλες επιφάνειες των τοίχων και τα μικρά ανοίγματα είναι επίσης χαρακτηριστικό που απαντάται τόσο στην Αρμενία όσο και στην Κύπρο. Οι αρχιτεκτονικές αυτές μορφές είχαν καθιερωθεί στη Μεγαλόνησο και στην περίοδο της τουρκοκρατίας.

Στα μορφολογικά χαρακτηριστικά ανιχνεύονται αρμενικές και σελτζουκικές κυρίως επιδράσεις[25]. Οι ανάγλυφες διακοσμήσεις των προσόψεων έχουν τα πρότυπά τους στη γεωργιανή, την αρμενική και την ελληνιστική διακοσμητική τέχνη[26], το ίδιο και τα εντυπωσιακά ανάγλυφα πλαίσια που κοσμούν τις εισόδους. Οι νεοκλασικές επιδράσεις, και μαζί τους ο εθνικός προσανατολισμός, γίνονται φανερές στα κιονόκρανα.

Ο συνδυασμός της μεταβυζαντινής τυπολογίας με οικοδομικούς τρόπους της Ανατολής, δυτικόφερτα στοιχεία από την Κύπρο και χαρακτηριστικά αρμενικά, σελτζουκικά αλλά και κλασικιστικά, κάνει την ομάδα των ναών της Καππαδοκίας που κτίστηκαν την περίοδο του Τανζιμάτ (1839-1876), εξαιρετικά ενδιαφέρουσα και γοητευτική. Θα μπορούσε να ειπωθεί ότι πρόκειται για μια αρχιτεκτονική που αντανακλά άμεσα το ιδιότυπο γλωσσικό ιδίωμα και τη γραφή και, εντέλει, την ψυχοσύνθεση των κατοίκων της Καππαδοκίας.

Μετά το Τανζιμάτ και ως την ανταλλαγή των πληθυσμών στα 1924, χτίστηκαν μερικοί ακόμα μεγαλοπρεπείς ναοί στην Καππαδοκία (ναός Παναγίας Καπουσή, Μουταλάσκη, 1886, Άγιος Ιωάννης Ρώσος, Προκόπι, 1892). Οι ναοί όμως αυτοί διαφέρουν ουσιαστικά από την ομάδα που μελετήσαμε, καθώς απομακρύνονται από την τοπική παράδοση και φέρουν σαφείς επιρροές του ιστορισμού και του κλασικισμού ή ακόμα και νεομπαρόκ.

---

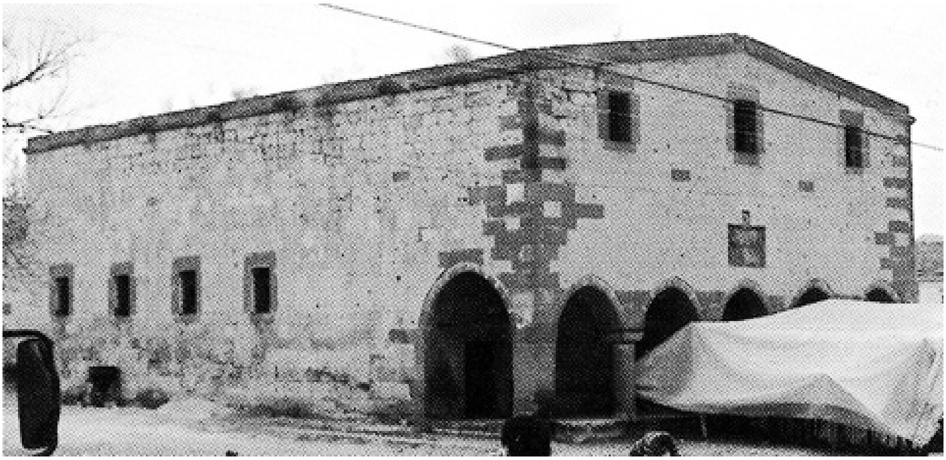
23. Stierlin, ό.π., 74-75.

24. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, «Αρχιτεκτονική και ζωγραφική. Το σχήμα και το χρώμα των μονών από τον 4ο έως τον 18ο αιώνα», *Κύπρος (Ιστορία, Αμμόχωστος, Μονές, Λογοτεχνία, Τέχνη)*, Εφημ. *Καθημερινή*, ένθετο *Επτά Ημέρες*, Αθήνα, 1997, 98-101.

25. Sh. R. Azatian, *Portals of Monumental Architecture in Armenia*, 1987.

26. Τέτοιου είδους διακοσμήσεις ανευρίσκονται και σε βυζαντινά μνημεία, όπως η Αγία Σοφία στην Τραπεζούντα, που χρονολογείται τον 13ο αιώνα. Βλ. Krautheimer, ό.π., 518.

α/α	Οικοδόμηση	Ανακαίνιση	Πόλη/Χωριό	Ναός
1	1832		Τελμησός	Άγιος Βλάσιος
2	1832		Ακ Νταγ Μαντέν	Άγιος Χαράλαμπος
3	1834		Ανακού	Εισόδια Θεοτόκου
4	1834		Ιλοσούν	Μονή Αγ. Νικολάου
5	1834		Τσουχούρ	Άγιος Νικόλαος
6	1834		Προκόπι	Άγιος Βασίλειος
7	1835		Φερτέκι	Αρχ. Μιχαήλ και Γαβριήλ
8	1835		Ανδρονίκι	Άγ.Πρόβος, Τάραχος, Ανδρόνικος
9	1835 (επισκευή)	1895	Καρβάλη	Αγ. Γρηγόριος Θεολόγος
10	1835		Πόρος	Άγιος Γεώργιος
11	1837		Κελμίρα	Κοίμηση Θεοτόκου
12	1838		Τζαλέλα	Αγ. Κωνστ. και Ελένη
13	1840		Αραβανί	ΠρωτομάρτυραςΣτέφανος
14	1840		Στέφανα	Γέννηση Θεοτόκου
15	1840		Ποτάμια	Άγιος Γεώργιος;
16	1840		Τσαρικλί	Αγ. Γεώργιος
17	1841		Σάζαλα	Άγιοι Θεόδωροι
18	1841		Ζήλα	Δώδεκα Απόστολοι
19	1842		Σεμέντρα	Μονή Αρχαγ. Μιχαήλ
20	1843		Αξός	Αγ. Μακρίνα
21	1844		Μισθί	Αγ. Βασίλειος & Βλάσιος
22	1847		Λίμνα	Αγ. Ιωάννης Πρόδρομος
23	1848		Γούρδουνος	Μεταμόρφωση
24	1848		Καριπλέρ	Άγιος Γεώργιος
25	1849		Νεάπολη	Κοίμηση Θεοτόκου
26	1849		Σίλατα	Άγιοι Απόστολοι
27	1850		Σινασός	Ταξιάρχες
28	1850		Καισάρεια	Άγιος Νικόλαος
29	1729	1850	Σινασός	Αγ. Κωνσταντίνος & Ελένη
30	1727	1855	Σκοπή	Κοίμηση της Θεοτόκου
31	1856		Τένεϊ	Μονή Ιωάννου Προδρόμου
32	1856		Τελμησός	Κοίμηση της Θεοτόκου



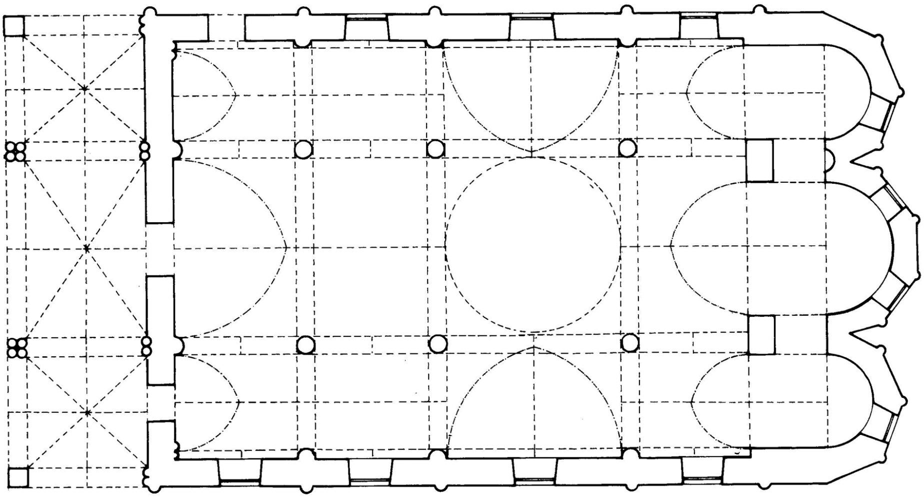
Εικ. 1. Ανακού. Ναός Εισοδίων της Θεοτόκου (1834). Άποψη από τα βορειοδυτικά
(Β. Κέκκης, Καππαδοκία, σ. 140, φωτ. Σεπτέμβριος 2007)



Εικ. 2. Αραβισσός. Ναός Αγίου Δημητρίου. Άποψη από τα νοτιοανατολικά
(φωτ. Θ. Μαντοπούλου-Παναγιωτοπούλου, 28 Μαΐου 2012)



Εικ. 3. Μαλακοπή. Ναός Αγίων Θεοδώρων (1858). Άποψη από τα νοτιοδυτικά
(φωτ. Θ. Μαντοπούλου-Παναγιωτοπούλου, 15 Ιουνίου 2003)



Εικ. 4. Μαλακοπή. Ναός Αγίων Θεοδώρων (1858). Κάτοψη
(σχ. Θ. Μαντοπούλου-Παναγιωτοπούλου, αποτύπωση 26 Ιουνίου 2010)



Εικ. 5. Μισθί. Ναός Αγίων Βασιλείου και Βλασίου (1844). Άποψη από τα νότια (φωτ. Θ. Μαντοπούλου-Παναγιωτοπούλου, 27 Μαΐου 2012)



Εικ. 6. Νεάπολη. Ναός Κοιμήσεως Θεοτόκου (1849). Άποψη από τα νοτιοανατολικά (φωτ. Θ. Μαντοπούλου-Παναγιωτοπούλου, 26 Ιουνίου 2010)



Εικ. 7. Καρβάλη. Ναός Αγίου Γρηγορίου Θεολόγου (8ος-12ος αι./1835/1896). Άποψη από τα νότια (φωτ. C. Tanidik, 4 Απριλίου 2010 http://www. pbase.com/osmantanidik/image/142902629)



Εικ. 8. Καρβάλη. Ναός Αγίου Γρηγορίου Θεολόγου (8ος-12ος αι./1835/1896). Άποψη από τα δυτικά (φωτ. C. Tanidik, 4 Απριλίου 2010 http://www.pbase.com/osmantanidik/ 142902608)



Εικ. 9. Σίλατα. Ναός Αγίων Αποστόλων (1849). Άποψη από τα δυτικά
(φωτ. Θ. Μαντοπούλου-Παναγιωτοπούλου, 26 Μαΐου 2012)



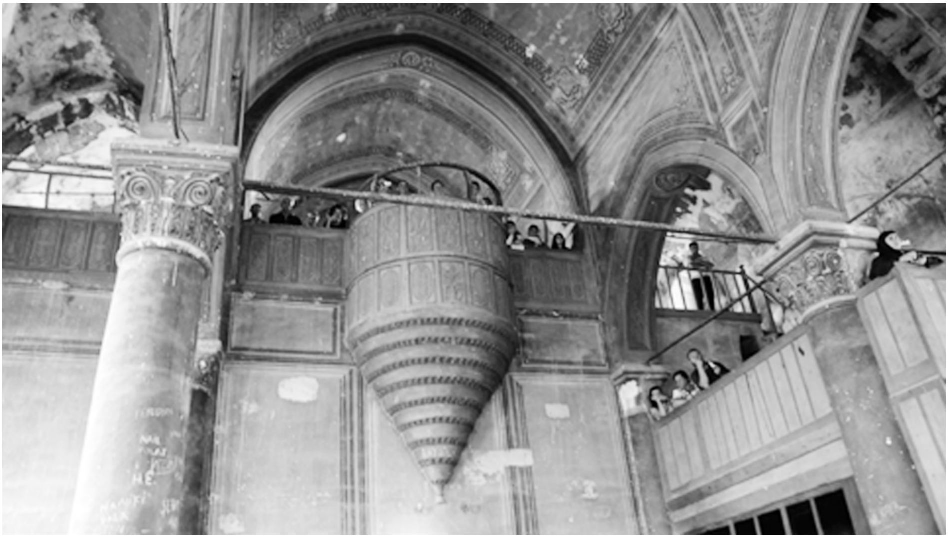
Εικ. 10. Νίγδη. Ναός Αγίου Ιωάννου Προδρόμου (1861). Άποψη από τα δυτικά
(φωτ. Θ. Μαντοπούλου-Παναγιωτοπούλου, 25 Ιουνίου 2010)



Εικ. 11. Αξός. Ναός Αγίας Μακρίνας (1843). Άποψη από τα νοτιοδυτικά
(φωτ. Θ. Μαντοπούλου-Παναγιωτοπούλου, 25 Ιουνίου 2010)



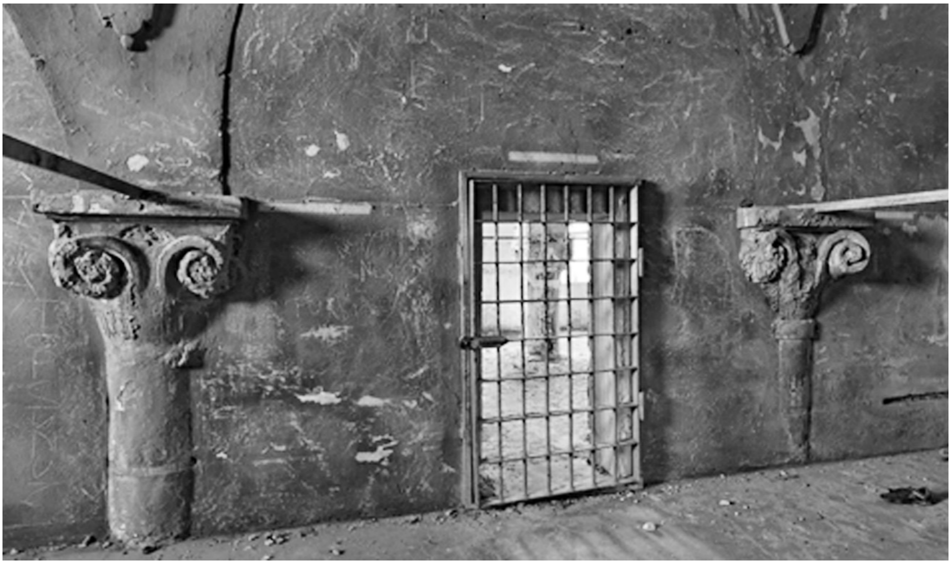
Εικ. 12. Σινασός. Ναός Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης (1729/1850).
Άποψη από τα νοτιοδυτικά (φωτ. Θ. Μαντοπούλου-Παναγιωτοπούλου, 14 Ιουνίου 2003)



Εικ. 13. Μαλακοπή. Ναός Αγίων Θεοδώρων (1858). Ο γυναικωνίτης
(φωτ. Θ. Μαντοπούλου-Παναγιωτοπούλου, 27 Ιουνίου 2010)



Εικ. 14. Σινασός. Ναός Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης (1729/1850). Η δυτική είσοδος
(φωτ. Θ. Μαντοπούλου-Παναγιωτοπούλου, 14 Ιουνίου 2003)



Εικ. 15. Νεάπολη. Ναός Κοιμήσεως Θεοτόκου (1849). Τα κιονόκρανα του μεσαίου κλίτους. (φωτ. H. Straesser 4 Απριλίου 2011 http://www.360cities.net/image/meryem-ana-church-nevsehir-cappadocia-turkey2#285.20,0.10,70.0)



Εικ. 16. Μαλακοπή. Ναός Αγίων Θεοδώρων. Ο τρούλος (φωτ. Θ. Μαντοπούλου-Παναγιωτοπούλου, 27 Ιουνίου 2010)



Εικ. 17. Μαλακοπή. Ναός Αγίων Θεοδώρων. Πρόπυλο περιβόλου - Κωδωνοστάσιο (1858).
(φωτ. Θ. Μαντοπούλου-Παναγιωτοπούλου, 15 Ιουνίου 2003)

Σωτήρης Βογιατζής

Ο ΙΕΡΟΣ ΚΑΘΕΔΡΙΚΟΣ ΝΑΟΣ ΑΘΗΝΩΝ*

Α. Ο Ιερός Καθεδρικός Ναός Αθηνών, αφιερωμένος στον Ευαγγελισμό της Θεοτόκου, είναι χαρακτηριστικό μνημείο του πρώτου αιώνα ζωής της Αθήνας ως πρωτεύουσας του Ελληνικού Κράτους και ναός πρότυπο για αναρίθμητους άλλους μεταγενέστερους ναούς (Εικ. 1). Δεσπόζει της ευρείας πλατείας Μητροπόλεως της Αθήνας, ενώ βόρειά του διέρχεται η ομώνυμη οδός. Είναι ένα κτήριο ορόσημο των Αθηνών, άμεσα συνυφασμένο με τη σύγχρονη ιστορία του Ελληνικού κράτους, αφού εδώ έγιναν οι ορκωμοσίες κυβερνήσεων, οι στέψεις βασιλέων και εψάλησαν οι νεκρώσιμες ακολουθίες σημαντικών προσώπων της Νεοελληνικής Ιστορίας. Γειτνιάζει δε με τον Άγιο Ελευθέριο, σημαντικότατο μνημείο του $12^{ου}$ αιώνα. Ο ναός, που κατά την εποχή της κατασκευής του δέσποζε στο κέντρο της Αθήνας, πλαισιώθηκε αργότερα από μεγάλα και κακόγουστα κτήρια με αποτέλεσμα να κρύβεται σήμερα πίσω από αυτά.

Β. Ο ναός είναι σταυροειδής εγγεγραμμένος απλός τετράστηλος, αλλά με εξαιρετικά επίμηκες το δυτικό σκέλος, με αποτέλεσμα να μοιάζει περισσότερο με βασιλική μετά τρούλου (Εικ. 4). Έχει γυναικωνίτη-υπερώο στο δυτικό τμήμα και υπόγεια κρύπτη. Ο ναός, πέραν της κεντρικής αφιέρωσης στον Ευαγγελισμό της Θεοτόκου, είναι αφιερωμένος και στον Άγιο Διονύσιο τον Αρεοπαγίτη (Διακονικό), είναι δηλαδή δισυπόστατος. Έχει γενικές διαστάσεις 42,50x30μ. (συμπεριλαμβανομένων και των κογχών) και μέγιστο ύψος 37,40μ. Ο τρούλος, που έχει διάμετρο 10,50μ., στηρίζεται μέσω των σφαιρικών

---

* Η αποτύπωση του ναού και η εξ αυτής προερχόμενη παρούσα μελέτη μας ανατέθηκαν από την Ιερά Αρχιεπισκοπή Αθηνών ως μέρος των απαιτούμενων μελετών για την αποκατάσταση του ναού. Ο περιορισμένος χώρος του παρόντος τόμου δεν επιτρέπει την πλήρη εξέταση ενός μεγάλου και πολυσχιδούς κτηρίου. Συνεπώς, το πόνημα αυτό μπορεί να θεωρηθεί ως πρώτη παρουσίαση. Δυστυχώς, η ύπαρξη της τερατώδους και παντελώς άχρηστης σκαλωσιάς στο εσωτερικό και εξωτερικό έως σήμερα (8/2009) δεν επέτρεψε τη λήψη ικανοποιητικών φωτογραφιών. Για το λόγο αυτό δόθηκε έμφαση στα σχέδια και σε παλαιότερες φωτογραφίες. Ευχαριστώ θερμά την Ιωάννα Στουφή-Πουλημένου για τα στοιχεία που μου παρείχε, καθώς και για την πρόσβαση στην αδημοσίευτη διατριβή του πρόσφατα εκλιπόντος, και θεωρούμενου αυθεντία στο σχετικό θέμα εκλεκτού συναδέλφου Γρηγόρη Πουλημένου.

τριγώνων σε τέσσερις ισχυρούς πεσσούς σταυροειδούς διατομής. Προς τα δυτικά υπάρχει ένα ακόμα ζεύγος πεσσών με μικρότερη διατομή που στηρίζει τη δυτική καμάρα (Εικ. 5). Τέλος, πλησιέστερα προς τον δυτικό τοίχο ένα τελευταίο ζεύγος πολυσχιδών πεσσών ανακρατά την καμάρα και συνδυάζεται με την τοιχοποιία των δίδυμων κωδωνοστασίων (βλ. παρακάτω). Από τη βάση του τρούλου ξεκινούν οι τέσσερις ημικυλινδρικές καμάρες των κεραιών, στηριζόμενες σε τόξα που εκπηγάζουν από τους πεσσούς και συνεχίζονται μέχρι τη βάση τους ως παραστάδες. Η ανατολική καμάρα που στεγάζει το Ιερό Βήμα είναι ελαφρά βαθύτερη της βόρειας και νότιας, αλλά η καμάρα της δυτικής κεραίας είναι πολύ μακρύτερη των άλλων τριών, καλύπτοντας το κεντρικό κλίτος, αδιάσπαστη μέχρι τη δυτική όψη. Δύο σφενδόνια σε άνισες αποστάσεις που αντιστοιχούν στους πλάγιους πεσσούς ενισχύουν τη δυτική καμάρα.

Ο τρούλος έχει ψηλό, οκταγωνικής κάτοψης εξωτερικά αλλά δεκαεξαγωνικής στο εσωτερικό (Εικ 6), τύμπανο που στηρίζεται στις κεραίες. Ωστόσο, τα παράθυρα που ανοίγονται στο εσωτερικό είναι μόνο οκτώ, σε αντιστοιχία με τον αριθμό των εξωτερικών πλευρών του τυμπάνου. Τις δεκαέξι πλευρές τονίζουν τοξύλλια σε μικρή εξοχή στο επίχρισμα που στηρίζονται σε παραστάδες. Λεπτός κοσμήτης τονίζει τη βάση του ημισφαιρίου του τρούλου, ενώ η βάση του τυμπάνου κοσμείται με διπλό κοσμήτη κοιλόκυρτης διατομής.

Το ιερό βήμα καλύπτεται από την καμάρα της ανατολικής κεραίας. Μικρότερες διαμήκεις καμάρες καλύπτουν τα παραβήματα. Χωρίζονται από την κεντρική καμάρα με τμήματα τοίχων, που συνδέουν τον ανατολικό εξωτερικό τοίχο με τους ανατολικούς πεσσούς που διατρυπώνται από δύο τοξωτές θύρες. Στα ανατολικά του ιερού εξέχουν τρεις ημικυκλικές σε κάτοψη κόγχες, με δεσπόζουσα την κεντρική, που είναι πολύ ευρύτερη των άλλων δύο. Στην κεντρική κόγχη υπάρχει υπερυψωμένο με τρία σκαλοπάτια σύνθρονο, όπου στέκουν δεσποτικοί θρόνοι ημικυκλικά διατεταγμένοι, με προεξάρχοντα τον αρχιεπισκοπικό στο κέντρο, σκαλιστοί σε λευκό μάρμαρο.

Το ιερό χωρίζεται από τον κυρίως ναό με ψηλό κτιστό τέμπλο, επενδεδυμένο με μάρμαρο, μεγάλης πολυτέλειας, όπως και όλος ο γλυπτός διάκοσμος του ναού (Εικ. 7). Στο κέντρο δεσπόζει η Ωραία Πύλη σε εξοχή. Πλαισιώνεται από μαρμάρινους κιονίσκους από πράσινο τηνιακό μάρμαρο, που στηρίζουν πολλαπλά τόξα τραβηχτά στο επίχρισμα. Πάνω από αυτά, υπάρχει τριπλό επάλληλο αέτωμα που καταλήγει σε «ακροκέραμα». Εκατέρωθεν της Ωραίας Πύλης, σχηματίζονται από δύο διπλά τόξα σε ψηλό βάθρο, στηριγμένα σε κιονίσκους από πράσινο μάρμαρο, ενώ τέσσερις ορθογωνικής διατομής παραστάδες από κόκκινο μάρμαρο Καπανδριτίου πλαισιώνουν τη σύνθεση. Πάνω από αυτά αναπτύσσεται επιστύλιο, στο οποίο υπάρχουν ένθετα κυκλικά στηθάρια αγίων. Η σύνθεση του τέμπλου κλείνει με μεγάλου πλάτους επιστύλιο από σειρά τοξυλλίων με το δωδεκάορτο, στηριγμένων σε κιονίσκους από πράσινο μάρμαρο.

Στο κέντρο, πάνω από την Ωραία Πύλη, δεσπόζει υπερυψωμένη σύνθεση με τόξο, στηριγμένο σε διπλούς κιονίσκους από κόκκινο μάρμαρο και αετωματική κατάληξη που πλαισιώνει τον Μυστικό Δείπνο. Παρόμοιας μορφής είναι και τα τέμπλα των παραβημάτων, αλλά σε πιο περιορισμένη σύνθεση και χαμηλότερου ύψους. Τα τόξα των θυρών στηρίζουν κιονίσκοι από πράσινο μάρμαρο, ενώ το επιστύλιο κοσμείται με στηθάρια αγίων. Στο πίσω μέρος του τέμπλου, που έχει πάχος ενός μέτρου, υπάρχουν αποθηκευτικοί χώροι.

Ο κυρίως ναός είναι εξαιρετικά επιμήκης, με αποτέλεσμα ο ναός να μοιάζει με τρίκλιτη βασιλική. Το κεντρικό κλίτος καλύπτεται από την καμάρα της δυτικής κεραίας. Εκτός από τους τέσσερις πεσσούς του τρούλου, υπάρχουν άλλα δύο ζεύγη πεσσών που στηρίζουν την κεντρική καμάρα και το υπερώο. Οι αποστάσεις μεταξύ τους δεν είναι ίσες, έτσι ώστε το τελευταίο τμήμα, που είναι στενότερο, να είναι ίσου πλάτους με τα πλάγια κλίτη. Πάνω από τα πλάγια κλίτη διαμορφώνεται υπερώο-γυναικωνίτης, που συνεχίζεται ισοπλατής και στο τελευταίο, στενότερο, τμήμα του κεντρικού κλιτούς, σχηματίζοντας ένα Π σε κάτοψη (Εικ. 8). Ανάμεσα στους δυτικούς πεσσούς, υπάρχουν τέσσερα ζεύγη μαρμάρινων κιόνων, που στηρίζουν το δάπεδο του γυναικωνίτη. Συνδυάζονται με αντίστοιχες παραστάδες ημιεξαγωνικής διατομής, συμφυείς με τους πεσσούς, για να σχηματίσουν τοξοστοιχία τεσσάρων τόξων σε κάθε πλευρά του κεντρικού κλίτους. Με τον τρόπο αυτό, διαμορφώνονται από τέσσερα διάχωρα εκατέρωθεν του κεντρικού κλίτους, που καλύπτονται με σταυροθόλια. Στέφονται με πολυτελή μαρμάρινα κιονόκρανα, χρωματισμένα χρυσά και μπλε, που αντιστοιχούν σε παρόμοια επίκρανα, στα οποία καταλήγουν οι παραστάδες.

Στο τελευταίο, στενότερο, δυτικό τμήμα κάτω από τον γυναικωνίτη, διαμορφώνεται σε εσοχή η μεγαλοπρεπής κεντρική είσοδος του ναού. Μπροστά στην είσοδο σχηματίζεται μια τοξοστοιχία τριών τόξων, στηριγμένων σε δίδυμους μαρμάρινους κίονες με περίτεχνα πολυτελή κιονόκρανα. Σήμερα καλύπτεται εσωτερικά από τον νεωτερικό ξύλινο ανεμοθραύστη, αλλά κανονικά σχηματίζονται τρία τετράγωνα διαμερίσματα καλυπτόμενα με σταυροθόλια. Αυτά στηρίζονται σε τέσσερις πεσσούς, ανάμεσα στους οποίους κλείνουν οι βαριές μεταλλικές πόρτες του ναού και τα δυο ζεύγη μαρμάρινων κιόνων που συνδυάζονται με αντίστοιχες παραστάδες. Τέλος, τα ακραία διαμερίσματα, που είναι ελαφρά στενότερα από τα υπόλοιπα, λόγω του ενισχυμένου πάχους των πεσσών και των τοίχων, καλύπτονται με σταυροθόλια και στεγάζουν σήμερα τις βοηθητικές λειτουργίες του ναού (γραφεία, αποθήκες κλπ). Κάτω από το βορειοδυτικό διαμέρισμα βρίσκεται η κάθοδος στην υπόγεια κρύπτη.

Στον γυναικωνίτη επαναλαμβάνεται η ίδια διάταξη με το ισόγειο, αλλά, λόγω του μικρότερου ύψους του ορόφου, οι διπλοί ενδιάμεσοι κίονες είναι ραβδωτοί και μικρότερου ύψους και στηρίζονται μάλιστα στο στηθαίο. Σχηματίζο-

νται αντίστοιχα διάχωρα με αυτά του ισογείου, αλλά καλύπτονται με τυφλές ασπίδες επί λοφίων (φουρνικά). Πρόσβαση στον όροφο γίνεται από τα κλιμακοστάσια των κωδωνοστασίων. Τη δυτική απόληξη του κεντρικού κλίτους καταλαμβάνει σήμερα κλιμακωτή μεταλλική κατασκευή για τη χρήση των δημοσιογράφων και των καμερών της τηλεόρασης.

Στο ακρότερο δυτικό τμήμα του ναού, προσκολλώνται, εκτός της βασικής κάτοψης, τα δίδυμα κωδωνοστάσια του ναού (Εικ. 9). Είναι τετραγωνικής κάτοψης με ύψος 32μ. και διαστάσεις περίπου όσο τα ακρότατα διαμερίσματα του ναού, από τα οποία και έχουν πρόσβαση. Στο εσωτερικό αναπτύσσονται περιστροφικές κλίμακες με πέντε στάθμες-στάσεις για το νότιο και τέσσερις για το βόρειο κωδωνοστάσιο. Στη στάθμη των καμπανών έχουν δίλοβα ανοίγματα προς τις τέσσερις πλευρές, που στηρίζονται σε κεντρικούς μαρμάρινους κίονες με απλά κιονόκρανα. Όλα τα πατώματα των κωδωνοστασίων είναι σήμερα από οπλισμένο σκυρόδεμα, αλλά η κάλυψη της τελευταίας στάθμης είναι ασπίδα επί λοφίων. Μεταλλική σκάλα οδηγεί στην επίπεδη ταράτσα του κάθε καμπαναριού. Από την τέταρτη στάθμη υπάρχει πόρτα που ανοίγεται σε μικρή ταράτσα, πάνω από το ακραίο δυτικό διαμέρισμα, από την οποία υπάρχει πρόσβαση στη στέγη του ναού.

Ο εσωτερικός χώρος του ναού διαρθρώνεται καθ' ύψος σε τρία μέρη από κοσμήτες, που διατρέχουν περιμετρικά όλους τους τοίχους, τους πεσσούς και τις παραστάδες του ναού (Εικ. 10-11). Οι κοσμήτες αυτοί είναι διαφορετικοί, ανάλογα με τη θέση τους, πλουσιότερος ο κατώτερος, μεγαλύτερου πλάτους ο ανώτερος. Οι παραστάδες των τόξων, όπως κατεβαίνουν μέχρι το δάπεδο, διασπούν τον όγκο των πεσσών και δημιουργούν, σε συνδυασμό με τους εναλλασσόμενους κοσμήτες, έναν ευχάριστο κυματισμό στις εσωτερικές επιφάνειες.

Με βάση αυτή την τριμερή διάρθρωση, αναπτύσσονται και οι φωτιστικές επιφάνειες του ναού. Τα παράθυρα του ναού ανήκουν σε διαφορετικούς τύπους, αλλά όσα ανήκουν στον ίδιο τύπο είναι πανομοιότυπα μεταξύ τους. Στην κατώτερη στάθμη υπάρχουν μονόλοβα τοξωτά παράθυρα, που κλείνουν με μαρμάρινα διαφράγματα με διπλή σειρά κυκλικών οπών. Τα διαφράγματα αυτά έχουν τοξύλλια που στηρίζονται σε συμφυείς κιονίσκους με κιονόκρανα που κοσμούνται με ανάγλυφους ρόδακες. Από τέσσερα παράθυρα αυτού του τύπου ανοίγονται στα πλάγια κλίτη, τέσσερα στη δυτική όψη, από δύο εκατέρωθεν της εισόδου, και τρία στις πλευρές της αψίδας του ιερού. Μονόλοβα επίσης, αλλά στενότερα και με μια σειρά οπών, είναι τα παράθυρα των παραβημάτων στην κατώτερη και την ανώτερη στάθμη. Υπάρχουν ακόμα δυο κυκλικά παράθυρα στον βόρειο τοίχο της Πρόθεσης και τον νότιο του Διακονικού.

Στην ανώτερη στάθμη, στα πλάγια κλίτη, ανοίγονται δίλοβα τοξωτά παράθυρα με μεγαλύτερο ύψος, που κλείνουν με διαφράγματα με διπλή σειρά οπών σε κάθε λοβό. Τα τόξα στηρίζονται σε κιονίσκους όμοιους με αυτούς της κα-

τώτερης στάθμης. Οι λοβοί περιλαμβάνονται κάτω από ενιαία τοξωτή επιφάνεια. Υπάρχουν τέσσερα από αυτά στη βόρεια και νότια όψη. Άλλο είδος μονόλοβου παραθύρου, ευρύτερου από αυτά της κατώτερης στάθμης, με διπλή σειρά οπών βρίσκεται στην κάθε εξωτερική όψη των κωδωνοστασίων, συνολικά δηλαδή τέσσερα. Τρίλοβα παράθυρα με περιβάλλον τόξο ανοίγονται στη δυτική απόληξη των πλαγίων κλιτών, καθώς και στις τρεις πλευρές της αψίδας του ιερού βήματος. Τα παράθυρα αυτά δεν έχουν την ίδια μορφή από το εξωτερικό και θα εξεταστούν παρακάτω. Όλοι οι τύποι που εξετάστηκαν έχουν τα ίδια μορφολογικά και διακοσμητικά στοιχεία (τόξα, κιονίσκοι, κιονόκρανα) με διαφορετική σύνθεση.

Πλουσιότατη σύνθεση παρουσιάζουν τα μεγάλα τρίλοβα παράθυρα των τριών κεραιών (Εικ. 12). Αυτά καταλαμβάνουν δύο στάθμες καθ' ύψος και διακόπτουν τον περιμετρικό άνω κοσμήτη. Η βασική τριμερής διάταξη των μαρμάρινων διαφραγμάτων τους σχηματίζεται από τέσσερις κιονίσκους και τρία τόξα, από τα οποία το μεσαίο είναι πολύ ψηλότερο. Χωρίζεται καθ' ύψος σε τρεις στάθμες, από τις οποίες οι δυο κατώτερες έχουν τρίλοβα ισοϋψή ανοίγματα με μονή σειρά κυκλικών οπών, που περιβάλλονται (όπως και όλες οι οπές του παραθύρου) από ανάγλυφη διακοσμητική ταινία. Στην τελευταία ανώτερη στάθμη βρίσκεται μεγάλο κυκλικό διάφραγμα με διακοσμητικό από μικρές κυκλικές οπές. Πρόκειται για ένα καθαρά δυτικότροπο στοιχείο από τα πολλά που φέρει ο ναός. Οι πλάγιοι λοβοί είναι στενότεροι και κλείνουν με δίλοβα ανοίγματα, σε δυο στάθμες, το κάθε ένα από τα οποία είναι όμοιο με αυτά του κεντρικού μεγάλου λοβού. Όλη η σύνθεση κλείνει με μεγάλο περιβάλλον τόξο. Στα κενά που σχηματίζονται, ανάμεσα στον κεντρικό και τους πλάγιους λοβούς στο άνω μέρος, σχηματίζονται κυκλικά διαφράγματα με αστεροειδές κόσμημα. Τέλος, οκτώ απλά μονόλοβα παράθυρα με πολύ απλούστερη διακόσμηση, αφού είναι αδύνατο να γίνει ορατή από κάτω, κλείνουν τα ανοίγματα του τρούλου.

Ο ναός έχει πολλές εισόδους, όπως άλλωστε αρμόζει σε ένα τόσο μεγάλο κτήριο. Εκτός από τη μεγάλη τριπλή κεντρική είσοδο στα δυτικά, σε εσοχή, υπάρχουν δύο μεγαλοπρεπείς θύρες με μαρμάρινα θυρώματα στη βόρεια και νότια κεραία. Αυτές πλαισιώνονται με μαρμάρινους κίονες από λευκό μάρμαρο και ψηλά βάθρα, που υποβαστάζουν μεγάλο θριαμβικό τόξο. Πάνω από το τόξο, σχηματίζεται αέτωμα με κυκλικές διακοσμήσεις παρόμοιες με αυτές της Ωραίας Πύλης. Μικρότερες και απλούστερες ορθογωνικές θύρες ανοίγονται στα πλάγια κλίτη, στα παραβήματα και στους εγκάρσιους τοίχους, εκατέρωθεν της κεντρικής εισόδου. Όλες οι θύρες κλείνουν με βαριά ταμπλαδωτά θυρόφυλλα. Μια ακόμα ορθογωνική πόρτα με απλό θύρωμα υπάρχει στο νότιο καμπαναριό στην ανατολική όψη.

Το σύνολο του ναού είναι κατάγραφο εσωτερικά και έχει πλούσια, αν και

κάπως βαριά και όχι πάντα καλόγουστη, μαρμάρινη διακόσμηση. Δεσπόζει φυσικά το κτιστό με μαρμάρινη διακόσμηση χρυσοποίκιλτο τέμπλο και τα δύο θυρώματα στις πλάγιες εισόδους των κεραιών, που περιγράφηκαν παραπάνω. Μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι μαρμάρινοι κίονες των πλαγίων κλιτών και οι δίδυμοι της εισόδου (Εικ. 13). Φέρουν τεκτονικά κιονόκρανα λοξότμητα, στις όψεις των οποίων αναπτύσσεται κορινθιάζον φυτικό κόσμημα με ενσωματωμένες ανθρώπινες μορφές ή σταυρούς σε χαμηλό ανάγλυφο. Σύγχρονος της διακόσμησης του ναού είναι και ο πολυτελής άμβωνας, στηριγμένος σε μαρμάρινα σκαλιστά φουρούσια.

Μαρμάρινο δάπεδο καλύπτει το πάτωμα του ναού. Πρόκειται βασικά για μια σύνθεση από λευκό μάρμαρο με ένθετες ταινίες από γκρίζο που σχηματίζουν απλό σχέδιο. Σήμερα είναι καλυμμένο στο μεγαλύτερο μέρος, όπως και οι εσωτερικές επιφάνειες, του ναού με βαριές μεταλλικές σκαλωσιές.

Στο υπόγειο του ναού υπάρχει κρύπτη, που καταλαμβάνει το μεγαλύτερο μέρος του κεντρικού κλίτους και είναι διαμορφωμένη σε παρεκκλήσια των αγίων Γρηγορίου Ε΄ και Φιλοθέης της Αθηναίας (Εικ. 14). Κάτω από το κεντρικό κλίτος του ναού, υπάρχει χαμηλοτάβανη κρύπτη με είσοδο από το βορειοδυτικό διαμέρισμα. Πρόκειται για ένα δίκλιτο διαμέρισμα, στο οποίο τέσσερις κεντρικά τοποθετημένοι πεσσοί, με τις αντίστοιχες παραστάδες στους γύρω τοίχους, στηρίζουν οκτώ σταυροθόλια. Δυο βαθιές, ημικυκλικές σε κάτοψη, κόγχες ανοίγονται στα δεύτερα από τα ανατολικά διαμερίσματα. Τα δύο ανατολικά διαμερίσματα χωρίζονται με χαμηλό μαρμάρινο διάφραγμα με ανάγλυφους σταυρούς, αφού η κρύπτη είναι, όπως είδαμε, ναός. Ανάμεσα στους δυο κεντρικούς πεσσούς βρίσκεται σταυροειδές βαπτιστήριο με δύο αντιδιαμετρικές κλίμακες καθόδου, απομίμηση παλαιοχριστιανικού, κατασκευασμένο εξ ολοκλήρου από λευκό μάρμαρο. Στο δυτικό μέρος βρίσκονται δύο κλειστοί αποθηκευτικοί χώροι, ενώ μακρύς διάδρομος στα νότια οδηγεί σε υπόγειο χώρο, εκτός της κάτοψης του ναού, στον οποίο στεγάζονται τα κλιματιστικά μηχανήματα.

Εξωτερικά δεσπόζει ο υπερμεγέθης τρούλος και τα υψηλότατα (32μ.) κωδωνοστάσια στα δυτικά (Εικ. 15). Ο τρούλος υψώνεται σε μετρίου ύψους οκτάπλευρο τύμπανο με οριζόντιο γείσο. Σε κάθε πλευρά υπάρχει ενσωματωμένο ορθογωνικό μαρμάρινο διάφραγμα, σε εσοχή ενταγμένη στο πάχος του κονιάματος. Στο διάφραγμα αυτό σχηματίζεται τρίλοβο παράθυρο με ισοϋψείς λοβούς (Εικ. 16). Ωστόσο μόνο το κεντρικό από τα τρία είναι πραγματικό παράθυρο, γιατί τα υπόλοιπα δεν ανοίγονται στο εσωτερικό. Τα τοξύλλια των λοβών έχουν τριπλές ταινίες, οι οποίες συμπλέκονται με ισοπλατείς κύκλους πάνω από το καθένα από αυτά. Σε κάθε κύκλο σχηματίζεται ένα σταυροειδές άνοιγμα. Τα τοξύλλια στηρίζονται σε κυλινδρικούς μαρμάρινους κιονίσκους με ιωνίζοντα κιονόκρανα, αλλά χωρίς βάσεις. Στη στέψη του τυμπάνου υπάρχει

μια σειρά μαρμάρινα ακροκέραμα πάνω από το στενό οριζόντιο γείσο. Πάνω από το γείσο προβάλει ο θόλος του τρούλου καλυμμένος με φύλλα χαλκού που σχηματίζουν πλατειές αναδιπλώσεις.

Το τύμπανο του τρούλου πατάει σε κυβικό βάθρο, περιμετρικά του οποίου υπάρχει προεξέχον γείσο, στηριγμένο σε μικρά μαρμάρινα φουρούσια. Παρόμοια μέλη θα συναντήσουμε και σε άλλα σημεία του ναού. Σε κάθε πλευρά υπάρχουν τέσσερεις μικροί πεσίσκοι ίσως για την στήριξη κιγκλιδώματος. Από το βάθρο αυτό αναπτύσσονται οι στέγες των κεραιών του ναού που είναι απλές δικλινείς και καταλήγουν σε αετώματα. Μονοκλινείς στέγες καλύπτουν τα πλάγια κλίτη, σε χαμηλότερο επίπεδο, καθώς και τα ανατολικά γωνιακά διαμερίσματα. Έτσι στη στέγη διαγράφεται σαφώς η σταυροειδής μορφή του ναού, η οποία στο εσωτερικό δεν είναι τόσο εμφανής. Στο σώμα του ναού προσκολλώνται και οι ημιεξαγωνικές αψίδες του ιερού, με δεσπόζουσα την κατά πολύ ευρύτερη και ψηλότερη κεντρική.

Όλες οι στέγες του ναού καλύπτονται με κεραμίδια (Εικ. 17). Τα κεραμίδια αυτά δεν είναι όλα ιδίου τύπου. Τη βόρεια, νότια και ανατολική κεραία καλύπτουν κεραμίδια κορινθιακού τύπου με οριζόντιους στρωτήρες και ημιεξαγωνικής διατομής καλυπτήρες, χωρίς κατά μήκος μείωση του πλάτους. Είναι ἐφυαλωμένα κα φαίνεται ότι ήταν τα αρχικά, ενώ οι υπόλοιπες στέγες καλύπτονται με κοινά κοίλα κεραμίδια. Οι απολήξεις των τεσσάρων κεραιών είναι πλούσια διακοσμημένες. Μαρμάρινο κοιλόκυρτο γείσο περιτρέχει όλες τις ακμές. Στην κορυφή των αετωμάτων υπάρχουν γλυπτές πλάκες με φυτικά κοσμήματα και μεγάλους σταυρούς, ενώ στις βάσεις υπάρχουν θαυμάσια ακροκέραμα. Τα τελευταία αποτελούνται από δύο ανάγλυφες πλάκες το καθένα, συνδεδεμένες κατά γωνία, με πλούσιο συμπλεκόμενο φυτικό διάκοσμο και σταυρούς στη γωνία, εκτός από τα δυτικά που έχουν μορφές στην ίδια θέση και είναι ελαφρά διαφορετικά. Στις λοξές απολήξεις των αετωμάτων υπάρχουν μαρμάρινες ταινίες με ανάγλυφα κύματα, ενώ στις οριζόντιες πλευρές των στεγών οι σειρές των κεραμιδιών καταλήγουν στα κλασσικά κεραμικά ακροκέραμα του 19^{ου} αιώνα. Το ίδιο ισχύει και για τις υπόλοιπες απολήξεις των χαμηλότερων στεγών των κογχών και των παραβημάτων.

Ο ναός είναι εξωτερικά επιχρισμένος με «αρτιφισιέλ», χαρακτηριστικό των επισκευών της δεκαετίας του ΄60, με χαραγμένο ισόδομο σύστημα δομής με τονισμένες τις γωνίες. Μαρμάρινη διακοσμητική ταινία περιτρέχει το ναό, κάτω ακριβώς από τα κατώφλια των παραθύρων της άνω στάθμης, ενώ οι τοίχοι καταλήγουν προς τα κάτω σε μαρμάρινη βάση σε εξοχή. Περιμετρικά των τοξωτών ανοιγμάτων αναπτύσσονται μαρμάρινοι κοιλόκυρτοι κοσμήτες.

Στη διακόσμηση των εξωτερικών όψεων συμβάλλουν τα μαρμάρινα διαφράγματα των παραθύρων, που έχουν την ίδια διάταξη με αυτή που περιγράφηκε στο εσωτερικό, αλλά πολύ πλουσιότερη διακόσμηση. Όλα τα τόξα και τα

κυκλικά παράθυρα περιβάλλονται από τριπλές συμπλεκόμενες ταινίες, ενώ τα κιονόκρανα των κιονίσκων έχουν ανάγλυφα κιονόκρανα με ρόδακες. Εξαίρεση αποτελούν τα τρίλοβα παράθυρα της δυτικής όψης και τα όμοιά τους της κεντρικής αψίδας του ιερού βήματος (Εικ. 18). Τα μαρμάρινα διαφράγματα, πολύ μεγαλύτερα από τα εσωτερικά ανοίγματα, είναι ορθογωνικά και φέρουν μεγάλο κυκλικό ψευδοπαράθυρο στο άνω μέρος. Κατά τα άλλα, τα διακοσμητικά στοιχεία είναι όμοια με τα υπόλοιπα. Οι κυκλικοί φεγγίτες κλείνουν με χρωματιστά τζαμιλίκια. Ο ναός, γενικά, έχει πανομοιότυπα επαναλαμβανόμενα στοιχεία, σχεδιασμένα με ακρίβεια χαρακτηριστική του κλασσικίζοντος χαρακτήρα του.

Κόσμημα του ναού αποτελούν και οι είσοδοί του. Η δυτική είσοδος τονίζεται από την τοξοστοιχία που στηρίζεται σε δυο διπλούς μαρμάρινους κίονες και αντίστοιχες διπλές παραστάδες (Εικ. 19-20). Τα κιονόκρανα είναι παρόμοιας μορφής με αυτά των εσωτερικών κιόνων, αλλά είναι τα πλουσιότερα όλου του ναού. Το ίδιο ισχύει και για τις μεγαλοπρεπείς βάσεις των κιόνων. Τα τόξα έχουν τριμερή διάταξη με στενή ταινία στο άνω μέρος και πλατύτερη στο κάτω. Η τελευταία φέρει ανάγλυφα ανθέμια σε κανονικές αποστάσεις. Πάνω από την τοξοστοιχία υπάρχει μεγάλη ψηφιδωτή παράσταση.

Πλούσια διακόσμηση έχουν οι δύο πλάγιες θύρες των κεραιών (Εικ. 21-22). Η βασική σύνθεση προσομοιάζει με την εσωτερική όψη των θυρωμάτων με ορισμένες βασικές διαφορές. Οι κίονες έχουν αντικατασταθεί από τετραπλές παραστάδες, που καταλήγουν σε κορινθιάζοντα επίκρανα με φυτικές διακοσμήσεις. Τα αετώματα είναι μαρμάρινα, απλούστερα από αυτά του εσωτερικού, χωρίς τα έντονα προεξέχοντα ακροκέραμα, αλλά οι θύρες έχουν μαρμάρινα θυρώματα με στηθάρια αγίων στα οριζόντια τμήματα. Οι υπόλοιπες είσοδοι του ναού είναι απλούστερες με στενά, αλλά ωστόσο μαρμάρινα θυρώματα. Πάνω από την πόρτα του βορείου κλίτους, υπάρχει ψηφιδωτή παράσταση της Αγίας Φιλοθέης της Αθηναίας.

Τα δίδυμα κωδωνοστάσια πλαισιώνουν τη δυτική όψη και χαρίζουν στον ναό τη δυτικότροπη εμφάνιση, για την οποία κατηγορήθηκε την εποχή που κατασκευάστηκε. Έχουν, όπως και πάρα πολλά στοιχεία του ναού, τριμερή καθ' ύψος διάταξη. Ο ίδιος μαρμάρινος κοσμήτης του ναού περιτρέχει και τα κωδωνοστάσια, ενώ στη στάθμη περίπου των στεγών διαμορφώνονται εξώστες. Οι εξώστες αυτοί προεξέχουν έξω από το σώμα των καμπαναριών και στηρίζονται σε μαρμάρινα φουρούσια. Το περίτεχνο μεταλλικό κιγκλίδωμα στηρίζεται σε μαρμάρινους κυλινδρικούς κιονίσκους στις τέσσερις γωνίες του εξώστη. Το τελευταίο τμήμα του καμπαναριού είναι διάτρητο από μεγάλα τοξωτά ανοίγματα προς όλες τις πλευρές, με μαρμάρινα δίλοβα διαφράγματα. Ο κεντρικός μαρμάρινος κιονίσκος είναι κυλινδρικός και φέρει ιωνίζον κιονόκρανο, ενώ οι αντίστοιχες παραστάδες είναι απλούστερες, ορθογωνικές, με επίκρανα με ρόδα-

κες. Τέλος, η στέψη των κωδωνοστασίων είναι επίπεδη και περιβάλλεται από χαμηλό μαρμάρινο στηθαίο με διακοσμητικό θέμα από επαναλαμβανόμενους σταυρούς. Το στηθαίο αυτό εξέχει από τον κορμό του κωδωνοστασίου και στηρίζεται στη γνωστή σειρά φουρουσιών. Μόνο το βόρειο καμπαναριό έχει ρολόι, το οποίο μάλιστα χτυπάει τις ώρες.

Στη δυτική πλευρά υπάρχει προεξέχον μαρμάρινο κλιμακοστάσιο που συνδυάζεται με πλάγιες ράμπες. Αργότερα προστέθηκαν μαρμάρινα κάνιστρα και λιοντάρια (!) εξωτερικά των κλιμάκων.

Γ. Παρά τη σημασία του, ο Καθεδρικός Ναός των Αθηνών είναι γενικά ένα κτήριο του οποίου η ίδρυση και η ιστορία των πρώτων του χρόνων δεν είναι απολύτως γνωστή, λόγω πλημμελούς τήρησης των αρχειακών πηγών. Ο ναός εγκαινιάστηκε τελικά την 21η Μαΐου 1862, αλλά από την εποχή της αρχικής σύλληψης της ιδέας της ανέγερσής του, η κατασκευή του πέρασε από πολλές περιπέτειες. Η ανάγκη της νεοσύστατης πρωτεύουσας για έναν Μητροπολιτικό ναό προέκυψε από την πρώτη στιγμή της εγκαθίδρυσης του Ελληνικού κράτους. Ήδη από το 1837, υπάρχει η αίτηση του μητροπολίτη Αττικής Νεοφύτου προς τον Όθωνα για την ανέγερση «ἁγίας ἐκκλησίας ἐν τῆ βασιλικῆ Καθέδρᾳ[1]». Ωστόσο, μέχρι τη θεμελίωση του ναού από τον Όθωνα τα Χριστούγεννα του 1842[2], προέκυψαν πολλές διαφωνίες. Η αρχική θέση που επιλέχτηκε, και για την οποία ο αρχιτέκτων Χριαστιανός Χάνσεν, στον οποίο ανατέθηκε η μελέτη, εκπόνησε τα σχέδια (Εικ. 2), ήταν στη λεωφόρο Πανεπιστημίου, πλάι στο Οφθαλμιατρείο. Θεωρήθηκε απόμακρη και ερημική και απορρίφθηκε. Τελικά κτίστηκε εκεί αργότερα ο Άγιος Διονύσιος των Καθολικών. Η σύνθεση του Χάνσεν ήταν μια μάλλον ατυχής ρομαντική σύνθεση, με σύζευξη στοιχείων από τη ρωμανική εποχή και τη γοτθική, αλλά και τη βυζαντινή και την αναγέννηση[3]. Λόγω της μεταφοράς στη σημερινή θέση, προέκυψε η ανάγκη να αναθεωρηθεί η κάτοψη, για να προσαρμοσθεί στις αναλογίες της νέας θέσης, και να απλοποιηθεί για οικονομικούς λόγους. Η τροποποίηση αυτή ανατέθηκε πάλι στον Χάνσεν. Καταργήθηκαν οι προεξοχές του εγκάρσιου κλίτους και τα πρόπυλα των πλαγίων όψεων και μειώθηκε σε μήκος η δυτική κεραία. Σχεδιάστηκαν δε δυο γοτθίζοντα κωδωνοστάσια, ογκωδέστερα των αρχικών, εκατέρωθεν της δυτικής στοάς. Επίσης απλοποιήθηκαν τα παράθυρα.

Το έργο άρχισε τελικά το 1842, προχώρησε μέχρι την πρώτη σειρά παραθύρων και κατόπιν σταμάτησε, λόγω ελλείψεως χρημάτων, την άνοιξη του 1843.

---

1. Πρωτοπρ. Ηλίας Δροσινός, *Ο Μητροπολιτικός Ναός Αθηνών και οι Εφημέριοί του 1862-1942*, Αθήναι 1966, 16.

2. Δροσινός, *Ο Μητροπολιτικός Ναός*, 17.

3. Κ. Μπίρης, *Αι εκκλησίαι των παλαιών Αθηνών*, Αθήναι 1940, 132.

Προκείμενου να συνεχιστεί ο ναός, προκηρύχτηκε νέος διαγωνισμός για τη μετατροπή του ρυθμού σε «Ελληνοβυζαντινό»[4] τον Ιανουάριο του 1846. Εγκρίθηκε τελικά η μελέτη του Δημητρίου Ζέζου, ο οποίος διαδέχτηκε τον Χάνσεν, που έφυγε οριστικά πια από την Ελλάδα. Δυο χρόνια μετά, διακόπηκε η οικοδομή και ξανάρχισε το 1853. Το 1857 πέθανε ο Ζέζος και από το Δήμο Αθηναίων ανατέθηκε η συνέχιση της μελέτης στον Φ. Μπουλανζέ και της επίβλεψης στον Π. Κάλκο (Εικ. 3). Τελικά ο ναός ολοκληρώθηκε το 1858. Δεν είναι γνωστό, ούτε σώζονται καθόλου σχέδια, σε ποιόν οφείλεται η τελική μορφή του κτηρίου. Σύμφωνα με τον Κ. Μπίρη,[5] η αύξηση του ύψους και η μορφή του τρούλου και των κωδωνοστασίων οφείλονται στον Μπουλανζέ, αλλά δεν αποκλείεται η τελική μορφή να δόθηκε από τον Κάλκο, που είχε και την επίβλεψη.

Το 1859 προκηρύχτηκε διαγωνισμός για τη διακόσμηση του ναού και η αγιογράφηση ανατέθηκε στον Σπ. Γυαλινά, ο οποίος ζωγράφισε τις εικόνες του τέμπλου και σχεδίασε τις νωπογραφίες, που εξετέλεσε ο αυστριακός Μαξιμιλιανός Ζάιτς (Seitz). Την κοσμηματογραφία ανέλαβε ο σμυρναίος ζωγράφος Κ. Φανέλλης, ενώ τα γλυπτά αρχιτεκτονικά στοιχεία (κιονόκρανα, άμβωνα και τη λάρνακα του Πατριάρχη Γρηγορίου Ε') ο Γ. Φυτάλης. Τελικά, το κτήριο εγκαινιάστηκε με μεγάλη επισημότητα το 1862.

Στην πρώτη του μορφή, που σώζεται σε φωτογραφίες της εποχής, είχε χαραγμένες στην όψη του ισοπαχείς λωρίδες με οριζόντιους συνεχείς αρμούς, βαμμένες εναλλάξ με ώχρα και ρόδινο γαιώδες χρώμα, ενώ στα τόξα υπήρχαν αντίστοιχοι θολίτες εναλλάξ. Η μορφή αυτή έτυχε ευρείας μίμησης και χαρακτήρισε την εκκλησιαστική αρχιτεκτονική του 19ου αιώνα στη νότια Ελλάδα.

Σε γενικές γραμμές, το κτήριο παρουσιάζει έναν επαμφοτερίζοντα χαρακτήρα που προέρχεται από την ανάμειξη δυτικότροπων στοιχείων, όπως τα δίδυμα καμπαναριά στη δυτική όψη, τα ακροκέραμα, οι κλασικίζουσες τριμερείς διατάξεις κ.λ.π. και βυζαντινιζόντων (όπως η γλυπτή διακόσμηση, η τυπολογία, η διάταξη των στεγών). Σύμφωνα με τον Γρηγόρη Πουλημένο,[6] η Μητρόπολη των Αθηνών αποτελεί το πρώτο κτήριο που ανήκει στην τάση του «Ελληνοβυζαντινισμού», μια από τις κυρίαρχες τάσεις της ελλαδικής ναοδομίας κατά τον 19ο αιώνα. Στα κτήρια αυτά «...η σύζευξη του «βυζαντινού» και του «ελληνικού» δεν είναι αποσπασματική ή εκλεκτικιστική, αλλά γενική και πλήρης...».

Η τυπολογία του ναού ακολουθεί πρότυπα που έλκουν την καταγωγή τους

---

4. Μπίρης, *Αι εκκλησίαι* 133.

5. Μπίρης, *ό.π.*.

6. Γ. Πουλημένος, *Η ελλαδική ναοδομία στην περίοδο του Νεοκλασσικισμού (1830-1912)*, δακτυλ. διδακτορική διατριβή, Αθήνα 1997, 62.

από τη βυζαντινή εποχή. Πράγματι, ο βασικός τύπος του απλού σταυροειδούς εγγεγραμμένου ναού, έστω και με όχι τόσο επιμηκυσμένη τη δυτική κεραία, έχει χρησιμοποιηθεί σε αναρίθμητους ναούς από τη βυζαντινή εποχή μέχρι σήμερα. Ωστόσο, το μέγεθος του ναού, με τους έξι ογκώδεις πεσσούς, δημιουργεί ουσιαστικά ένα νέο τύπο ναού, που δεν έχει το προηγούμενό του στη βυζαντινή ναοδομία. Ακόμα, το μέγεθος του ναού και η προσπάθεια να κρατηθούν οι αναλογίες του τύπου οδηγούν σε πολλαπλασιασμό των διαστάσεων όλων των στοιχείων του. Ωστόσο, πρέπει να τονιστεί η απόλυτη συμμετρία στη χάραξη και την εκτέλεση, που δεν χαρακτηρίζει τους ναούς της προηγούμενης περιόδου. Στατικοί λόγοι επέβαλαν τη χρήση ζευγών κιόνων, κατά το πρότυπο των ρωμανικών ναών[7], για τη στήριξη του γυναικωνίτη. Η προσθήκη των δύο κωδωνοστασίων στη δυτική όψη είναι μια καθαρή επιρροή από τη ρωμανική αρχιτεκτονική της Δύσης, αν και το ύψος τους και οι ραδινές τους αναλογίες ταιριάζουν περισσότερο σε γοτθικά κτήρια.

Στα όψιμα χρόνια της Τουρκοκρατίας, στον Ελλαδικό χώρο είχε επικρατήσει ο τύπος της μεγάλης ξυλόστεγης βασιλικής, χωρίς βέβαια ποτέ να διακοπεί η παράδοση κατασκευής σταυροειδών εγγεγραμμένων ναών. Πράγματι, κατά την όψιμη Τουρκοκρατία, εμφανίζονται περιστασιακά ναοί του τύπου αυτού, όπως, πρόχειρα, η μονή Αγίου Γεωργίου Πόρτας Αιτωλοακαρνανίας (1726)[8], ο Άγιος Αθανάσιος Ρουμ Παλαμά Καρδίτσας (1811)[9], το καθολικό της μονής του Κοσμά του Αιτωλού στο Κολικόντασι της Αλβανίας (1813)[10], όλοι με εξαιρετικά μακριές τις δυτικές κεραίες.

Η επιλογή, στη συνέχεια, της μορφής της μεγαλοπρεπούς στοάς με την είσοδο σε εσοχή κάτω από τον γυναικωνίτη, αλλά και η μορφή αυτή καθ' εαυτή του γυναικωνίτη που επεκτείνεται πάνω από τα πλάγια κλίτη, αναμφίβολα έλκεουν την καταγωγή τους από τις μεγάλες βασιλικές του 18ου και 19ου αιώνα της τελευταίας περιόδου της Τουρκοκρατίας, κυρίως στην Κεντρική και Βόρεια Ελλάδα,[11] στις οποίες το στοιχείο αυτό είναι τόσο σημαντικό, ώστε να κατασκευάζεται ακόμα και εκ των υστέρων[12]. Η ύπαρξη της στοάς αυτής,

---

7. Μπίρης, *Αι εκκλησίαι* 132. Ωστόσο η λύση αυτή χρησιμοποιήθηκε και σε τουλάχιστον έναν όψιμο βυζαντινό ναό, την Κοσμοσώτειρα Φερρών.

8. Π. Βοκοτόπουλος, «Μεσαιωνικά Μνημεία Αιτωλίας και Ακαρνανίας». *ΑΔ* 22 (1967) Β, 332, πίν. 421β.

9. Ι. Καρατζόγλου, «Ο Άγιος Αθανάσιος του Ρουμ-Παλαμά Καρδίτσας». *Εκκλησίες στην Ελλάδα μετά τήν Άλωση* (εξής: *Εκκλησίες*) ΙΙΙ, Αθήνα 1989, 148.

10. Γ. Γιακουμής, *Μνημεία Ορθοδοξίας στην Αλβανία*. Αθήνα 1994, 68-72.

11. Μ. Καμπούρη-Βαμβούκου, «Ο ναός του Αγίου Μηνά στη Θεσσαλονίκη. Νέος τύπος εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής». *Εκκλησίες* ΙΙΙ, Αθήνα 1989, 13-31.

12. Θ. Μαντοπούλου-Παναγιωτοπούλου, «Επεμβάσεις σε μεταβυζαντινούς ναούς κατά τον 19ο αιώνα». *Εκκλησίες* V, Αθήνα 1998, 133-150.

που λειτουργεί ως ένα είδος εξωνάρθηκα, διευκολύνει την κυκλοφορία των πιστών[13].

Τα μορφολογικά στοιχεία, όπως τα τεράστια τοξωτά παράθυρα στις κεραίες, η διάταξη των κογχών και οι εσωτερικές τοξοστοιχίες, προέρχονται από το λεξιλόγιο της βυζαντινής αρχιτεκτονικής, ωστόσο και εδώ παρατηρείται η υπερμεγέθυνση των διαστάσεων, ώστε να διατηρηθούν οι ίδιες αναλογίες με πολύ μικρότερους ναούς. Ωστόσο δεν λείπουν και στοιχεία με νέα σύνθεση, όπως η ιδιόρρυθμη διάταξη του τυμπάνου του τρούλλου, που είναι εξωτερικά οκταγωνικός, κατά τα συνήθη πρότυπα της βυζαντινής ναοδομίας, και εσωτερικά δεκαεξάγωνος.

Στη διακόσμηση έχουμε και εδώ την ίδια ανάμειξη θεμάτων που έχουν καταγωγή στη βυζαντινή αρχιτεκτονική, όπως τα μαρμάρινα κιονόκρανα και οι βάσεις των κιόνων, με άλλα θέματα κλασσικίζοντα, όπως τα γείσα και οι γεισίποδες, τα ακροκέραμα και τα μαρμάρινα κιγκλιδώματα. Το ίδιο ισχύει και στα διαφράγματα των παραθύρων, όπου κλασσικές βυζαντινές μορφές συνδυάζονται με γοτθίζοντες κυκλικούς φεγγίτες. Επιτομή της διασταύρωσης αυτής αποτελεί το κτιστό μαρμάρινο τέμπλο. Αντίθετα, λείπουν εντελώς μορφολογικά στοιχεία που χαρακτήρισαν την προηγούμενη περίοδο, που έχουν επονομαστεί τουρκομπαρόκ.

Η τεχνική της κατασκευής και ιδιαίτερα της διακόσμησης αποδεικνύει ένα υψηλό τεχνικό υπόβαθρο και μεγάλη ικανότητα σχεδιασμού, τα οποία πιθανόν θα ήταν πρωτοφανή στην Αθήνα των μέσων του 19ου αιώνα. Η δομή του ναού είναι συμβατική για την εποχή του. Πέτρινοι χοντροί τοίχοι[14] πάχους 1,50μ., που συνδυάζονται με θόλους από συμπαγείς πλίνθους πάχους 60εκ.[15]. Το κενό ανάμεσα στους θόλους αυτούς και την επίπεδη στέγη γεφυρώνεται με εγκάρσιους τοίχους από πλινθοδομή πάχους 30εκ., πάνω στους οποίους διαστρώνονται σχιστόπλακες, ασβεστοκονίαμα και τα κεραμίδια που περιγράφηκαν παραπάνω[16]. Ιδιαίτερη μνεία θα πρέπει να γίνει για τη μεγάλη ακρίβεια στη χάραξη και την εκτέλεση της γλυπτής διακόσμησης, η ενσωμάτωση της

13. Πουλημένος, *Η ελλαδική ναοδομία*, 66.

14. Λέγεται ότι στους τοίχους αυτούς εντοιχίστηκαν σπόλια από κατεδαφισμένα κτήρια και εκκλησίες της Αθήνας.

15. Ευχαριστώ τον συνάδελφο αρχιτέκτονα Κλήμη Ασλανίδη για τα οικοδομικά στοιχεία από τις διερευνητικές εργασίες στη στέγη του ναού, που μου παραχώρησε και παρουσιάζονται εδώ.

16. Η λύση αυτή χρησιμοποιήθηκε και από τον Ορλάνδο στην ανακατασκευή του ναού των Χριστιάνων της Μεσσηνίας (βλ Σ. Βογιατζής, Ε.Δεληνικόλα, «Νεότερες παρατηρήσεις στην οικοδομική ιστορία του ναού Μεταμορφώσεως Σωτήρος Χριστιάνων Μεσσηνίας», *ΔΧΑΕ* ΚΓ' (2002), 55.

οποίας εξ αρχής στο κτήριο προϋποθέτει υψηλό επίπεδο τεχνικής και σχεδιασμού[17].

Πολύ σύντομα, επανειλημμένες μεταβολές αλλοίωσαν τον αρχικό χαρακτήρα του 19ου αιώνα. Το 1890 απαλείφθηκε η έγχρωμη εξωτερική διακόσμηση. Το 1910 τοποθετήθηκε πάνω από την τοξοστοιχία της εισόδου μια ευαγγελική ρήση, η οποία και αυτή αφαιρέθηκε το 1958 για να τοποθετηθεί ένα ψηφιδωτό. Το 1954 καταργήθηκε το εξωτερικό επίχρισμα για να αντικατασταθεί με «χτυπητό αρτιφισιέλ», σύμφωνα με τις επιταγές της εποχής, υλικό ιδανικό για τη συγκράτηση των ρύπων της ατμόσφαιρας! Ακόμα ανοίχτηκαν πλάγιες είσοδοι στα βορειοδυτικά και νοτιοδυτικά. Η πρώτη για την απ' ευθείας πρόσβαση στην υπόγεια κρύπτη, πάνω από την οποία κατασκευάστηκε και ψηφιδωτό, καθώς και μια ακόμα για την άμεση είσοδο στο νότιο κωδωνοστάσιο. Τη δεκαετία του '70 διανοίχτηκαν οι εκβαθύνσεις των κογχών της κρύπτης και κατασκευάστηκε το βαπτιστήριο. Ο ναός έχει ακόμα εμπλουτισθεί, κατά καιρούς, με όχι ιδιαίτερα καλόγουστα έπιπλα, προσκυνητάρια, μαρμαρεπενδύσεις με όνυχα κ.λ.π. που αλλοιώνουν τη φυσιογνωμία του.

Η κατασκευή του ναού αυτού ήταν από τις σημαντικότερες πράξεις, στον τομέα της ανέγερσης δημοσίων κτηρίων του νεοσύστατου ελληνικού κράτους, και γι' αυτό το κτήριο απέκτησε μεγάλη συμβολική σημασία. Για το λόγο αυτό, επηρέασε βαθύτατα την ελλαδική ναοδομία, με αποτέλεσμα τη μίμησή του από σειρά νεώτερων εκκλησιών, ιδίως δε μητροπολιτικών ναών των επαρχιακών πόλεων. Κατά τη διάρκεια της βασιλείας του Γεωργίου Α', ο «Ελληνοβυζαντινισμός», που διαμορφώθηκε κατά τα τελευταία χρόνια της βασιλείας του Όθωνα, θα καθιερωθεί ως δεσπόζουσα τάση, κυρίως, στη ναοδομία των αστικών περιοχών[18]. Ενδεικτικά μπορούμε να αναφέρουμε, γιατί τα περισσότερα κτήρια αυτού του είδους είναι ακόμα πλημμελώς δημοσιευμένα[19], τον ναό της Ανάστασης στην Ερμούπολη (1887), τον Άγιο Βασίλειο στον Πειραιά (1899), τον Άγιο Παντελεήμονα Ιλισσού, τον Άγιο Δημήτριο στην Κερατέα κ.ά.[20], τη Μητρόπολη Άμφισσας (1869)[21]. Μέχρι την κατασκευή του, ελάχιστα παρόμοιου μεγέθους κτήρια είχαν κατασκευαστεί, αλλά οι τάσεις της εποχής είχαν

17. Ως γνωστόν, τα μαρμαρικά παραγγέλνονται ανεξάρτητα και φθάνουν στο εργοτάξιο σε τελειωμένη μορφή μη επιδεχόμενη προσαρμογής. Εδώ θα πρέπει να σημειωθεί η συμβολή των Τηνίων μαρμαροτεχνιτών, όπως των αδελφών Φυτάλη, που φέρονται ως κατασκευαστές της γλυπτής διακόσμησης του κτηρίου (βλ. σχετικά Α. Φλωράκης, *Σχέδια Τηνιακής Μαρμαρογλυπτικής 19ου και 20ου αιώνας*, Αθήνα 1993, 15).

18. Πουλημένος, *Η ελλαδική ναοδομία*, 88.

19. Ασφαλώς η δημοσίευση του τόμου αυτού θα φωτίσει καλλίτερα την περίοδο αυτή της αρχιτεκτονικής.

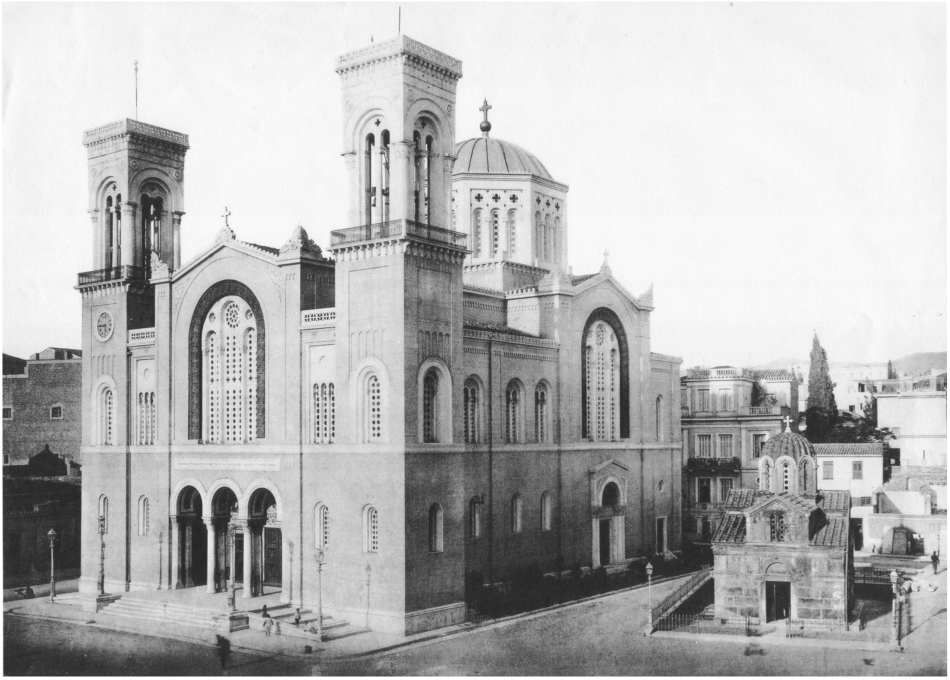
20. Παρουσιάζονται συνοπτικά στο Πουλημένος, *Η ελλαδική ναοδομία*, 89.

21. Βλ. Προσεχή μας δημοσίευση.

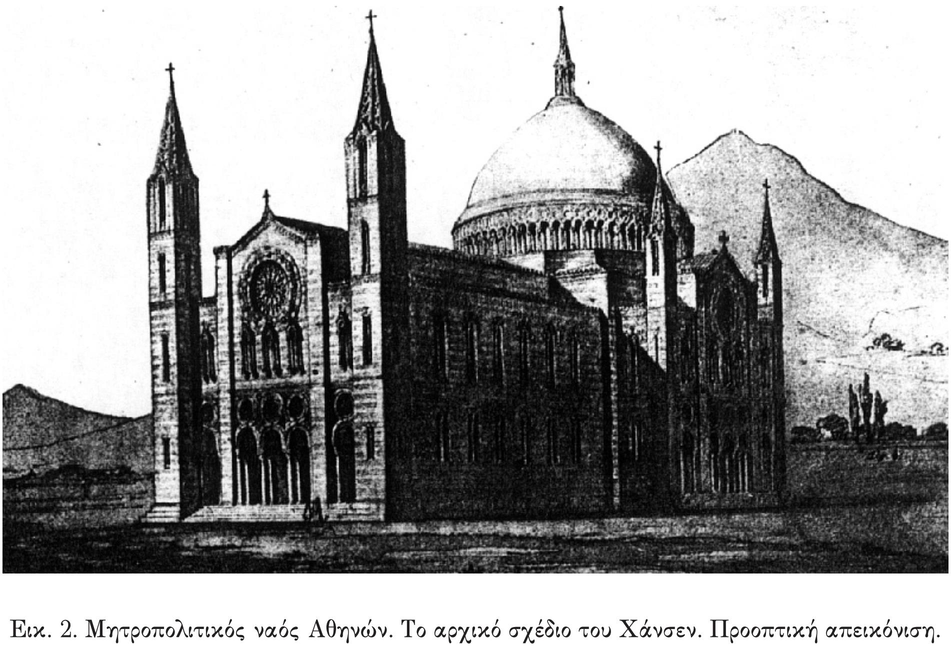
ήδη διαφανεί σε έναν άλλο ναό μέγιστης συμβολικής αξίας, την Ευαγγελίστρια της Τήνου[22]: Ρήξη δηλαδή με την παράδοση, επιρροή από την Δύση και ευρεία εφαρμογή των αρχών του νεοκλασσικισμού (απόλυτη συμμετρία, τριμερείς καθ' ύψος διατάξεις κλπ).

Υπό το πρίσμα αυτό, η επιλογή του τύπου του σταυροειδούς εγγεγραμμένου ναού δεν οφείλεται στην προσπάθεια διατήρησης της υφιστάμενης παράδοσης της βυζαντινής αρχιτεκτονικής, αλλά ακριβώς το αντίθετο, στη ρήξη με την άμεση παράδοση της μεταβυζαντινής αρχιτεκτονικής, όπως αυτή είχε εξελιχθεί ως το πρώτο τέταρτο του 19ου αιώνα. Η χρήση βυζαντινών μορφών εντάσσεται απόλυτα στην τάση αναβίωσης μεσαιωνικών και αρχαίων μορφών, που ήταν του συρμού στην Δυτική Ευρώπη του 19ο αιώνα, με τον σχεδιασμό νεογοτθικών, νεορωμανικών, νεοκλασσικών κλπ κτηρίων, στην οποία ανήκαν οι αρχιτέκτονες που φέρονται να σχεδίασαν αρχικά το κτήριο. Χαρακτηριστικό στοιχείο είναι η ύπαρξη βαπτιστηρίου στην κρύπτη, μιας κατασκευής εντελώς περιττής, που δεν έχει εμφανιστεί από τον 6ο αιώνα, ενώ ελλείπουν εντελώς τα λεγόμενα τουρκομπαρόκ στοιχεία που ήταν σε ευρεία διάδοση κατά τον 18ο αιώνα. Στις δυτικές αυτές επιρροές δεν είναι ξένη η ανάμειξη διαφόρων μορφών του παρελθόντος, όχι συγχρόνων μεταξύ τους, σε νέα σύνθεση, τάση που παρατηρούμε και στη Μητρόπολη Αθηνών. Έτσι βλέπουμε τον εγγεγραμμένο σταυροειδή τύπο να συνδυάζεται με στοά και γυναικωνίτη του 18ου αιώνα. Συνεπώς, παρά τις περιπέτειες της κατασκευής του, το κτήριο πέτυχε τους σκοπούς του, ήτοι να είναι ο πρώτος ναός του σύγχρονου Ελληνικού κράτους και όχι ο τελευταίος του αποσυρόμενου οθωμανικού, συμβολίζοντας συγχρόνως τη στροφή στον Δυτικό Πολιτισμό, που ασφαλώς ήταν στο νου των κυβερνώντων και μεγάλης μερίδας του λαού.

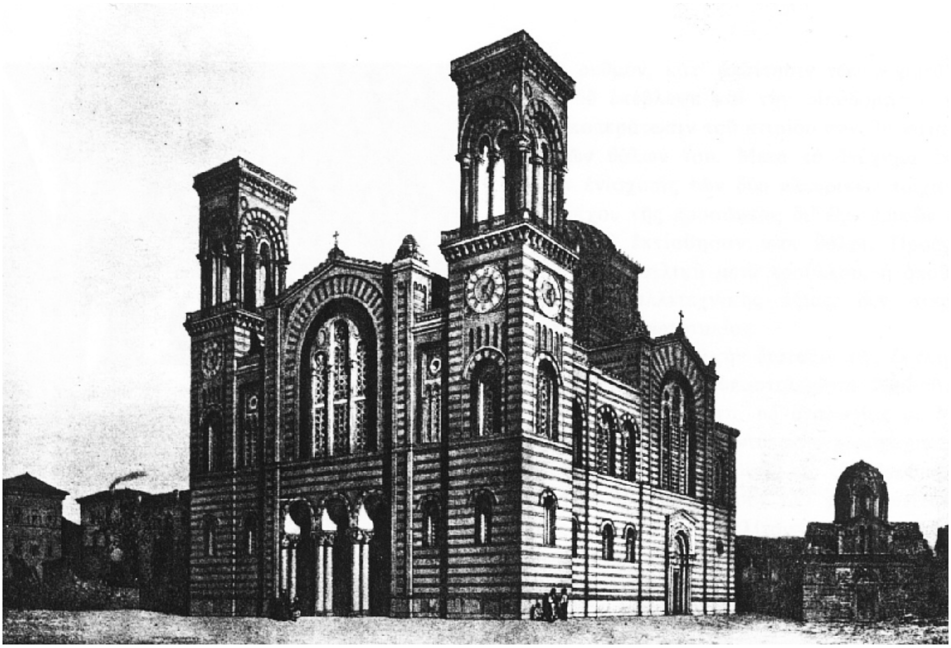
22. Γ. Πουλημένος, «Η αρχική φάση του ναού της Ευαγγελιστρίας στην Τήνο». *Εκκλησίες* V, Αθήνα 1998, 229-241. Ο ίδιος, «Παρατηρήσεις στη ναοδομία της περιόδου της Επανάστασης», *ΙΒ' Συμπόσιο της ΧΑΕ*, Αθήνα 1992, 48-49.



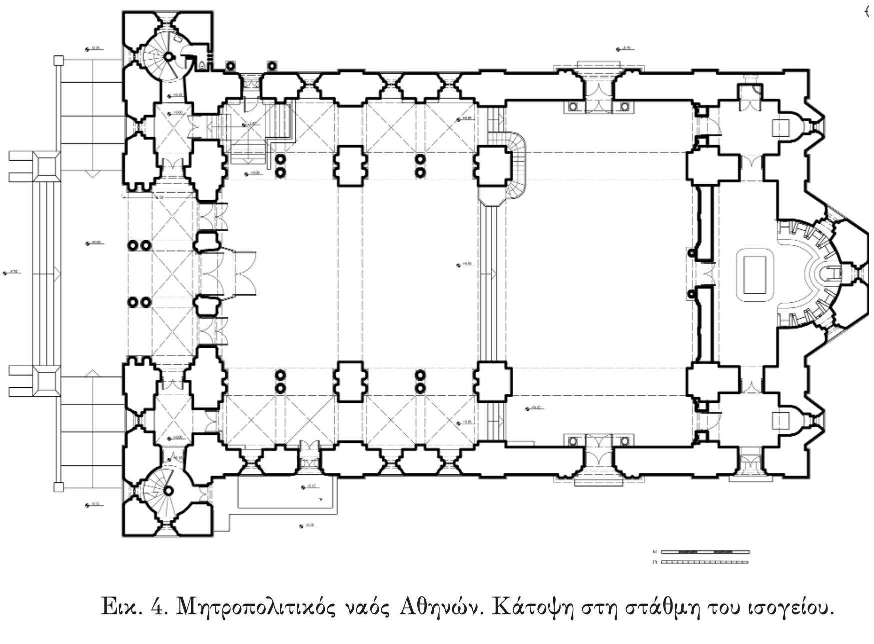
Εικ. 1. Μητροπολιτικός ναός Αθηνών. Άποψη από τα νοτιοδυτικά (Α. Ρωμαΐδης)



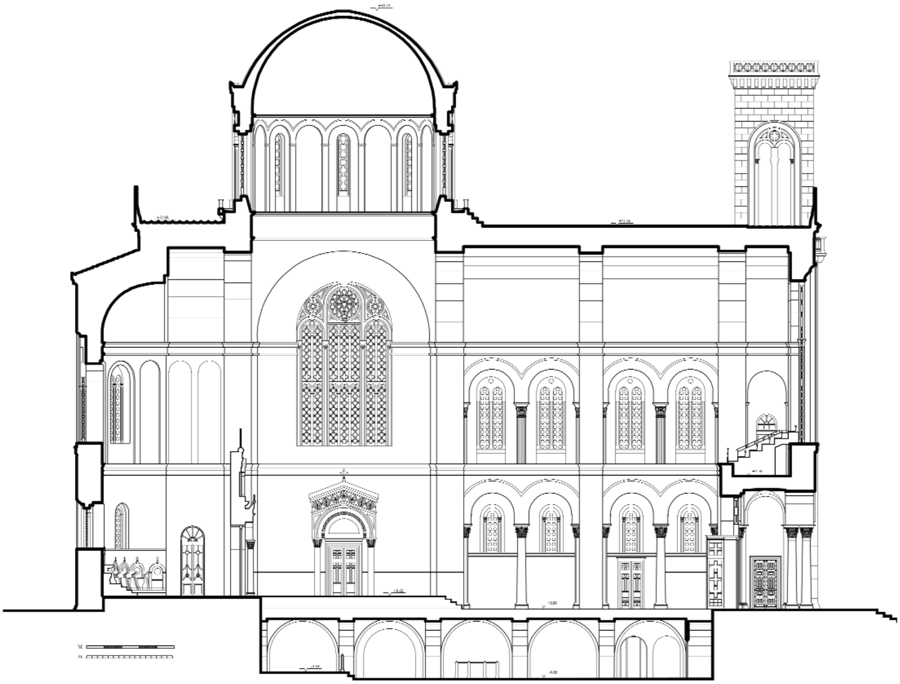
Εικ. 2. Μητροπολιτικός ναός Αθηνών. Το αρχικό σχέδιο του Χάνσεν. Προοπτική απεικόνιση.



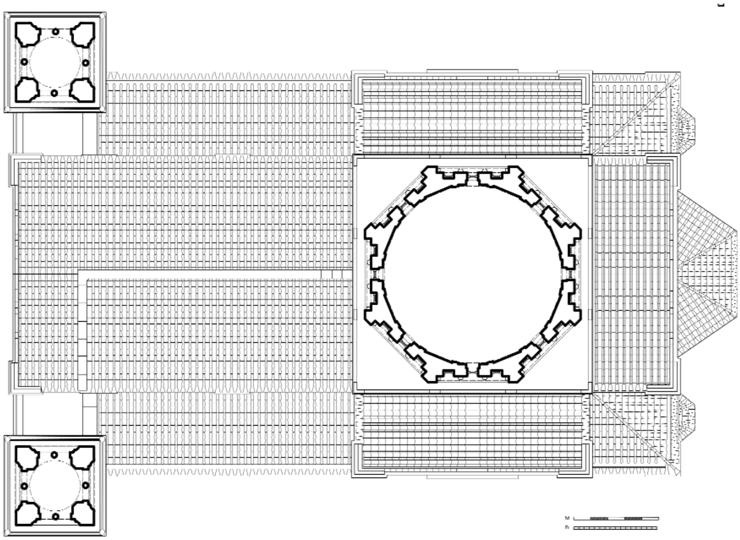
Εικ. 3. Μητροπολιτικός ναός Αθηνών. Το σχέδιο του Χάνσεν όπως τροποποιήθηκε τελικά. Προοπτική απεικόνιση.



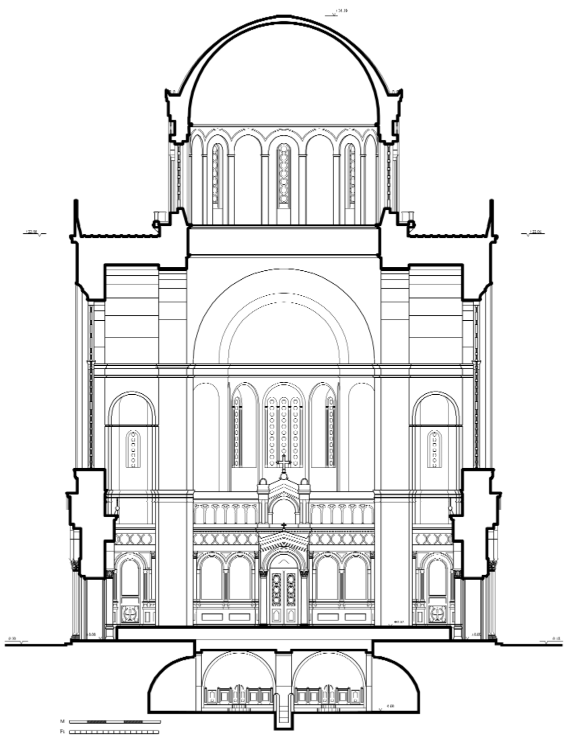
Εικ. 4. Μητροπολιτικός ναός Αθηνών. Κάτοψη στη στάθμη του ισογείου.



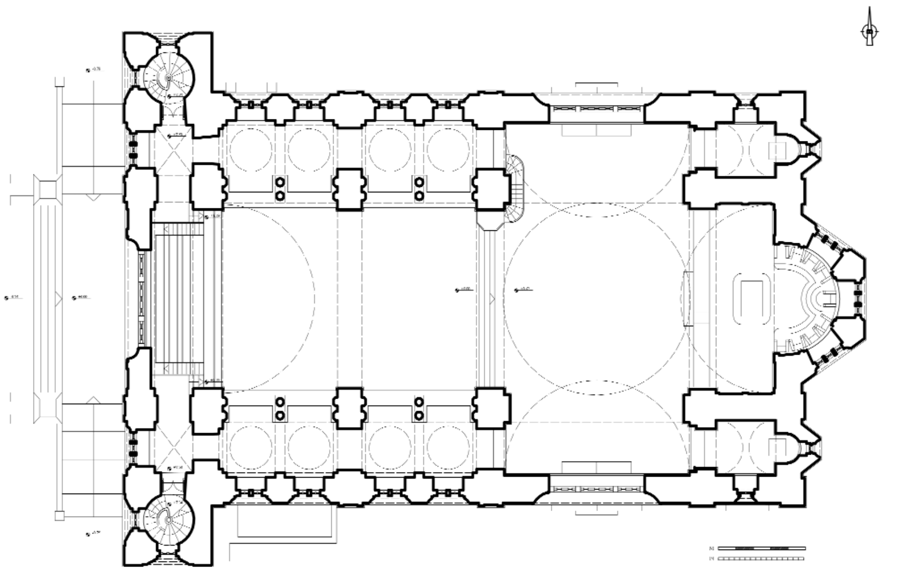
Εικ. 5. Μητροπολιτικός ναός Αθηνών. Τομή κατά μήκος.

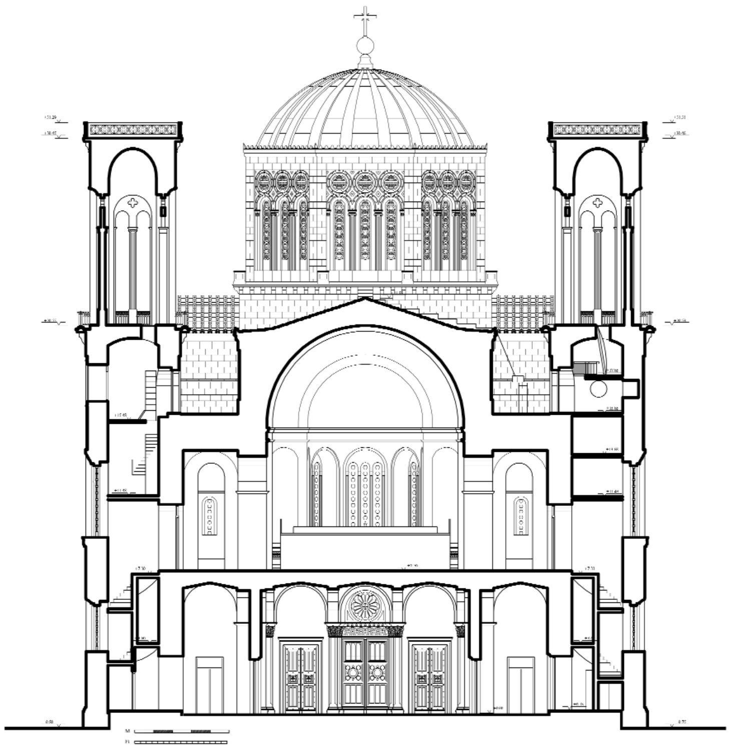


Εικ. 6. Μητροπολιτικός ναός Αθηνών. Κάτοψη στεγών.

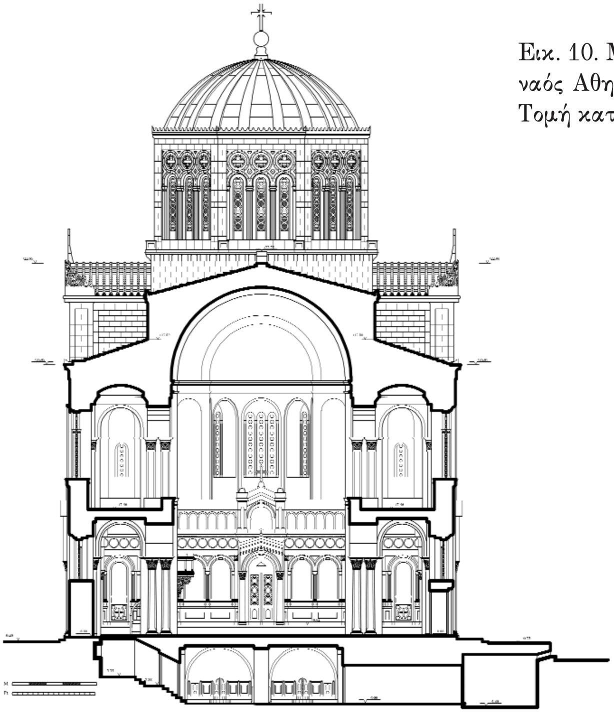


Εικ. 7. Μητροπολιτικός ναός Αθηνών. Τομή κατά πλάτος ΑΑ.

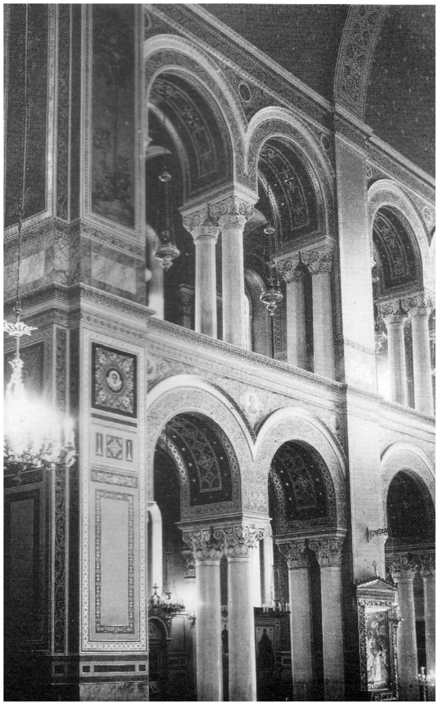




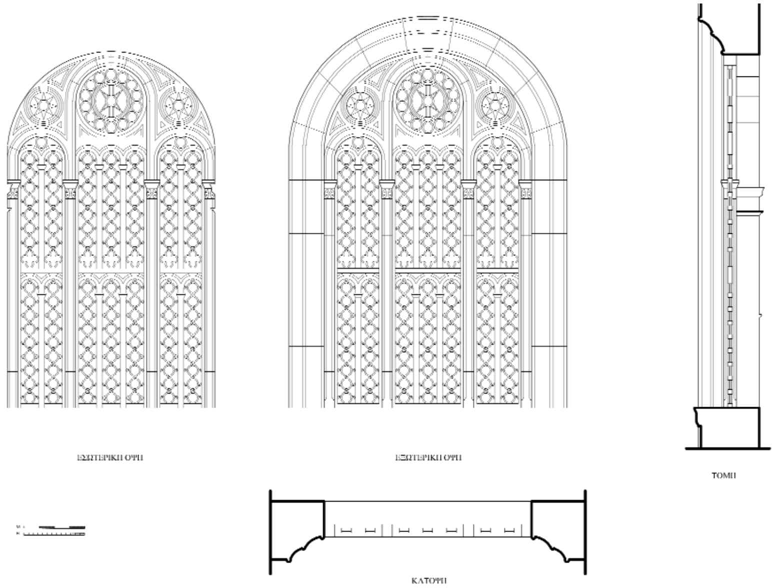
Εικ. 9. Μητροπολιτικός ναός Αθηνών. Τομή κατά πλάτος ΓΓ.



Εικ. 10. Μητροπολιτικός ναός Αθηνών.
Τομή κατά πλάτος ΒΒ.



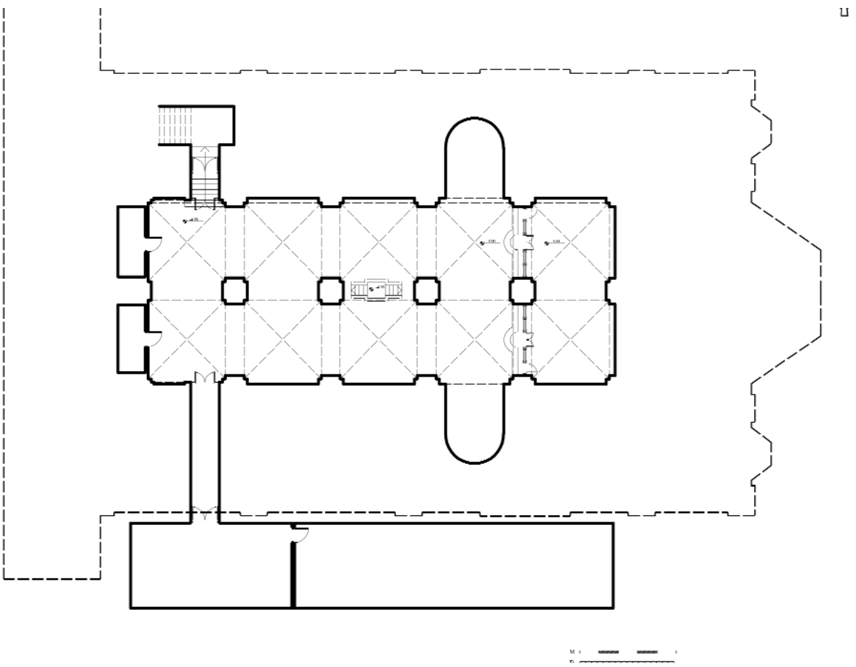
Εικ. 11.
Μητροπολιτικός ναός Αθηνών.
Άποψη του νοτίου κλίτους
(Η. Δροσινός)



Εικ. 12. Μητροπολιτικός ναός Αθηνών. Τα παράθυρα των τυμπάνων.



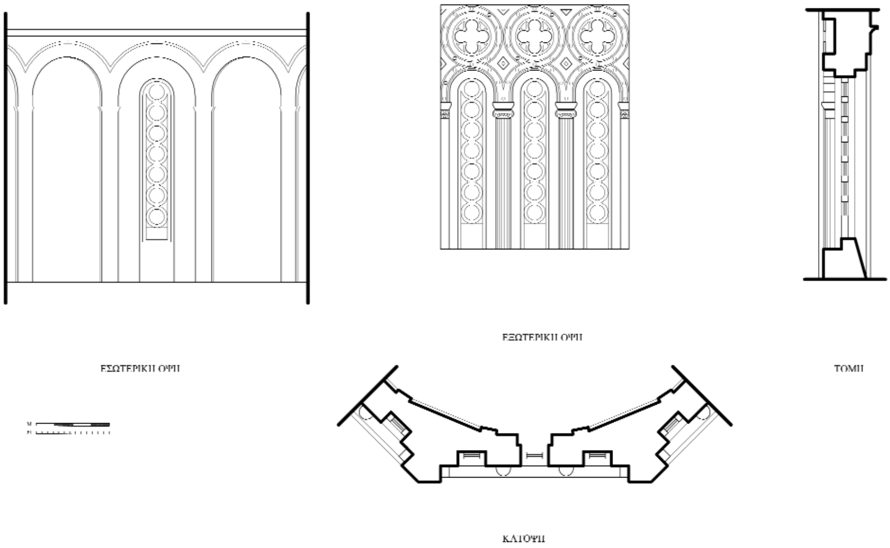
Εικ. 13. Μητροπολιτικός ναός Αθηνών. Κιονόκρανα της δυτικής στοάς.



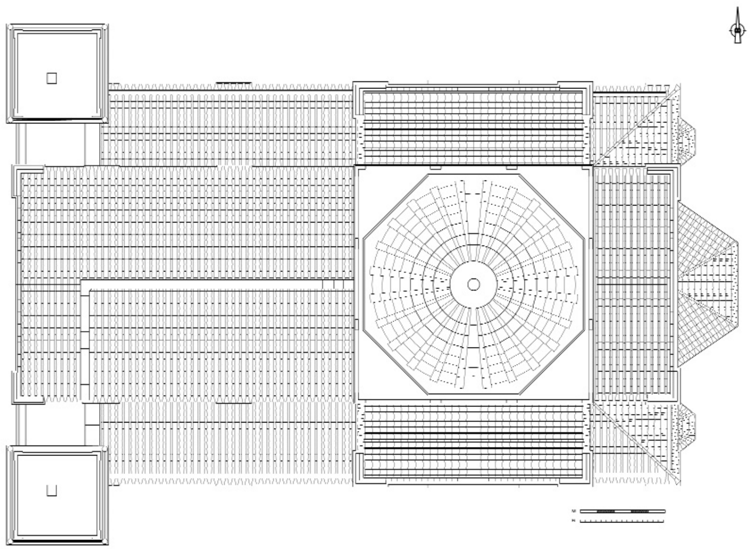
Εικ. 14. Μητροπολιτικός ναός Αθηνών. Κάτοψη στα στάθμη της κρύπτης.



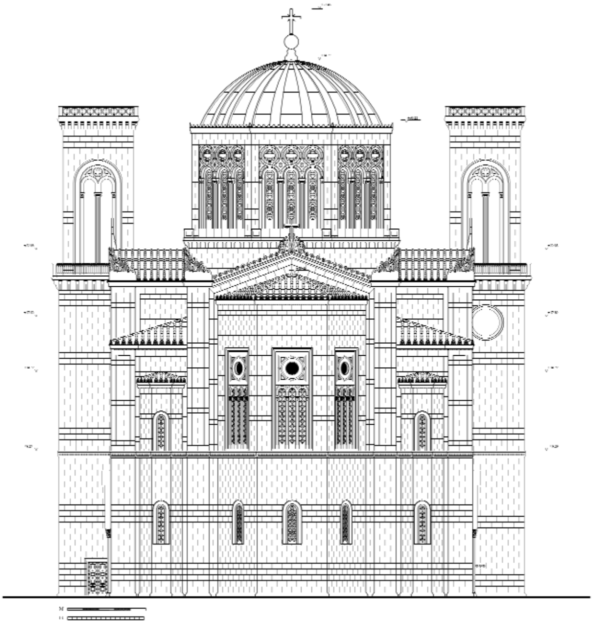
Εικ. 15. Μητροπολιτικός ναός Αθηνών. Άποψη του ναού από τα νοτιοανατολικά.



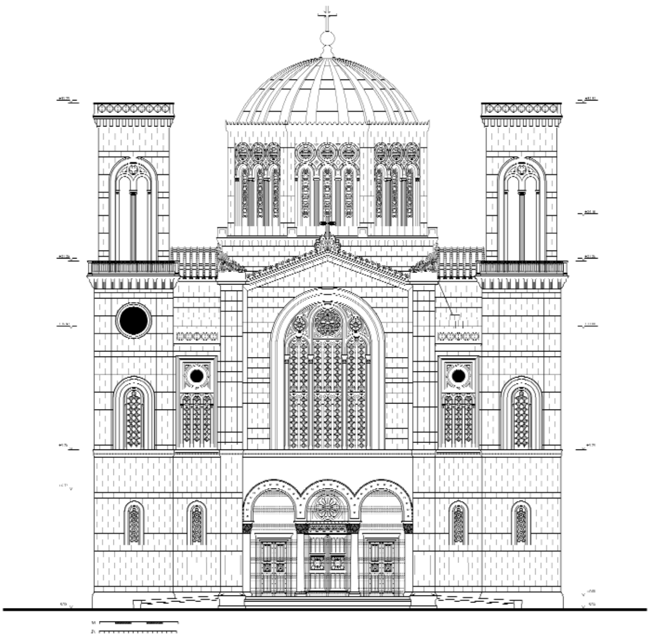
Εικ. 16. Μητροπολιτικός ναός Αθηνών. Τα παράθυρα του τρούλλου.



Εικ. 17. Μητροπολιτικός ναός Αθηνών. Κάτοψη στη στάθμη του τρούλλου.



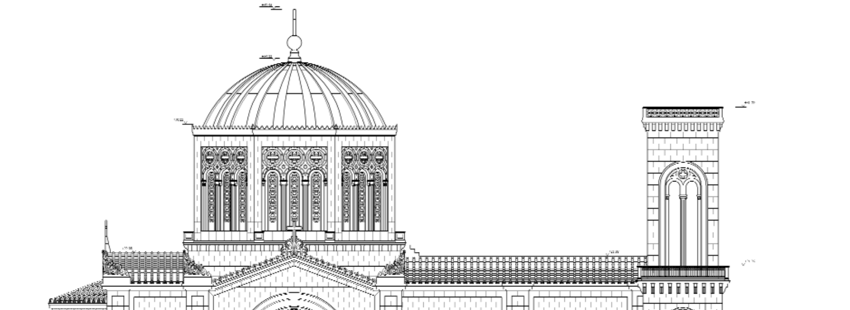
Εικ.18. Μητροπολιτικός ναός Αθηνών. Ανατολική όψη.



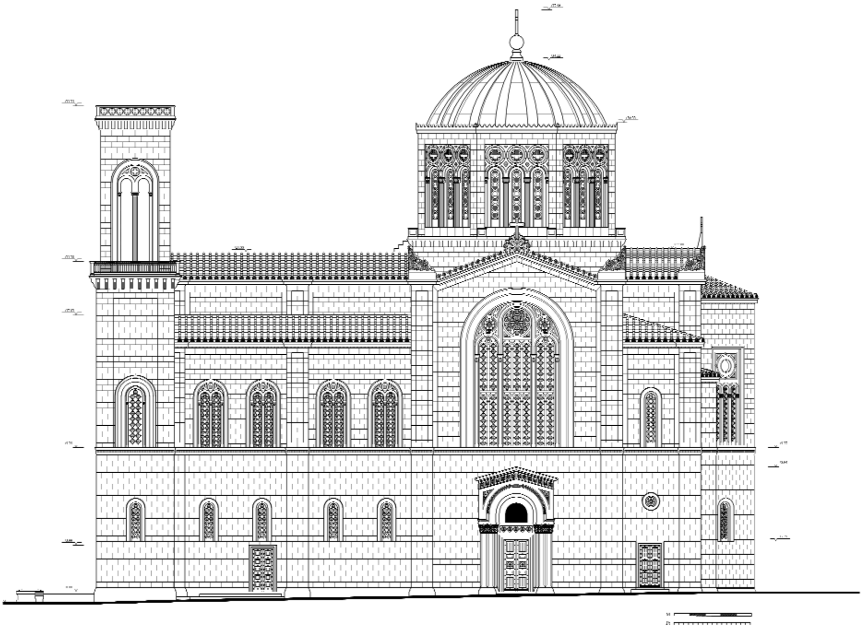
Εικ. 19. Μητροπολιτικός ναός Αθηνών. Δυτική όψη.



Εικ. 20. Μητροπολιτικός ναός Αθηνών. Άποψη από τα δυτικά.



Εικ. 21. Μητροπολιτικός ναός Αθηνών. Βόρεια όψη.



Εικ. 22. Μητροπολιτικός ναός Αθηνών. Νότια όψη.



Εικ. 23. Αθήνα. Άποψη από την Ακρόπολη (1859) (Εθνικό Ιστορικό Μουσείο, 15). Διακρίνεται ο μητροπολιτικός ναός στο τελευταίο στάδιο των εργασιών οικοδόμησης του

Σταύρος Μαμαλούκος

Ο ΝΑΟΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΚΕΡΑΤΕΑΣ. ΙΣΤΟΡΙΑ ΚΑΙ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΕΝΟΣ ΕΝΟΡΙΑΚΟΥ ΝΑΟΥ ΣΤΗΝ ΑΤΤΙΚΗ*

Αν και η αρχιτεκτονική του ναού του Αγίου Δημητρίου Κερατέας δεν έχει ως σήμερα αποτελέσει το αντικείμενο ειδικής επιστημονικής μελέτης, αρκετά στοιχεία σχετικά με την ιστορία αλλά και την αρχιτεκτονική του μνημείου μας είναι γνωστά από σχετικά με την τοπική ιστορία δημοσιεύματα, καθώς και από γενικές μελέτες που έχουν ως αντικείμενο την ελλαδική ναοδομία του 19ου και του 20ού αιώνα[1].

---

* Ευκαιρία για τη μελέτη της ιστορίας και της αρχιτεκτονικής του ναού του Αγίου Δημητρίου έδωσε η εκπόνηση το 2005 από το Γραφείο Ειδικών Αρχιτεκτονικών Μελετών Μνημείο ΕΠΕ, στο οποίο μετέχει και ο γράφων, κατ' ανάθεσιν από το εκκλησιαστικό συμβούλιο του ναού, μελέτης συντήρησης και αποκατάστασης του μνημείου καθώς και η υποδειγματική εκτέλεση ενός τμήματος του έργου από την Μνημειοτεχνική ΕΠΕ υπό την επίβλεψη του Γραφείου και του συναδέλφου και φίλου Πέτρου Κουφόπουλου. Για τις ανάγκες της μελέτης έγινε τον Απρίλιο του 2005 η αποτύπωση του ναού και μεταξύ των ετών 2007 και 2009, κατά τη διάρκεια της μερικής εφαρμογής της, η συμπληρωματική τεκμηρίωση. Για την παροχή κάθε δυνατής βοήθειας κατά τη συλλογή του υλικού της μελέτης ευχαριστίες οφείλονται και από τη θέση αυτή στο εκκλησιαστικό συμβούλιο του ναού και ιδιαιτέρως στον πρόεδρό του, πρωτοπρεσβύτερο π. Ιωάννη Μωραΐτη, στον ιεροδιάκονο π. Τιμόθεο Αγγελή και στους εργολάβους του έργου κ.κ. Θεόφιλο και Γιώργο Κουφόπουλο.

1. Η σχετική με την ιστορία του μνημείου βιβλιογραφία είναι η εξής: Χρ. Στρατοκόπος, *Η Κεραταία της Αττικής. Τοπογραφία – Αρχαιολογία – Ιστορία – Μημεία – Σημειώσεις*, Αθήναι 1925, Ανατύπωση (επιμέλεια Χρ. Ρώμας), Κερατέα 1997, 31-32, Δ. Ιατρού, «Η εκκλησία του Αγ. Δημήτρη», *Χρυσή Τομή*, τευχ. 27 (Ιούνης 1983), σελίδες 5-7 και 38, Χρίστος Ρώμας, *Η Κερατέα της Αττικής, Χρυσή Τομή*, Κερατέα Αττικής 1987, 121-123 και, κυρίως, π. Τιμόθεος Αγγελής, *Ιερός Μητροπολιτικός ναός Αγίου Δημητρίου Κερατέας. Η ιστορική πορεία της Ενορίας μας*, Κερατέα 2008. Για την αρχιτεκτονική του ναού αναφορές υπάρχουν στα : Γρ. Πουλημένος, *Η Ελλαδική Ναοδομία στην περίοδο του Νεοκλασσικισμού (1830-1912)*, δακτυλ. διδακτορική διατριβή, τ.1- 2, Σχολή Αρχιτεκτόνων του Εθνικού Μετσοβείου Πολυτεχνείου, Αθήναι 1997, 89-90, 155 σημ.524 και εικ.146 και Γρ. Πουλημένος, «Ο Άγιος Ιωάννης Μαρκοπούλου και οι καθεδρικοί ναοί των κωμοπόλεων των Μεσογείων», στο : *Αφιέρωμα στα 100 χρόνια από τα εγκαίνια του Ιερού Ναού Αγίου Ιωάννου Μαρκοπούλου. Πρακτικά Διημερίδας, Μαρκόπουλο 15-16 Μαΐου 2004*, Πνευματικό Κέντρο Δήμου Μαρκοπούλου, Μαρκόπουλο 2008, 161, κυρίως 144-145.

Ο ναός του Αγίου Δημητρίου βρίσκεται στην κεντρική πλατεία του οικισμού της Κερατέας (Εικ.1). Το γήπεδο της εκκλησίας ορίζεται από τα δυτικά από την πλατεία και από τα βόρεια από την παλαιά οδό Αθηνών – Λαυρίου. Από πληροφορίες που παρέχουν οι διαθέσιμες πηγές, δηλαδή η τοπική ιστοριογραφία, οι αναφορές διαφόρων περιηγητών και οι προφορικές μαρτυρίες, καθώς και το γνωστό αρχειακό υλικό[2], προκύπτουν αρκετά στοιχεία για την ιστορία του ναού του Αγίου Δημητρίου. Το χρονικό των έργων έχει ως εξής : Το 1841 ο αφιερωμένος στον Άγιο Δημήτριο παλαιός ενοριακός ναός της Κερατέας, ο οποίος βρισκόταν στη θέση του σημερινού ναού, κατεδαφίσθηκε, προκειμένου στη θέση του να ανεγερθεί νέος μεγαλύτερος ναός[3] (Εικ.2,3,4,5). Το 1898 ανατέθηκε στο μηχανικό Βασίλειο Πασχάλη μελέτη αναμόρφωσης επί το μεγαλοπρεπέστερον του δεύτερου αυτού ναού[4] (Εικ.3,5). Στην πρώτη πενταετία του 20ού αιώνα υπήρξαν έντονοι, όπως φαίνεται, προβληματισμοί για το αν θα έπρεπε να εφαρμοσθεί η μελέτη του Πασχάλη ή να ανεγερθεί εκ θεμελίων νέος ναός στη θέση εκείνου του 1841, πράγμα που τελικώς αποφασίσθηκε. Στην απόφαση αυτή φαίνεται ότι σημαντικό ρόλο έπαιξαν οι απόψεις του καταγόμενου από τη Μήλο Δημάρχου Κερατέας ιατρού Ιακώβου Ταταράκη (1860-1918)[5]. Στις 18 Δεκεμβρίου του 1905, θεμελιώθηκε ο σημερινός ναός[6] (Εικ. 1,6,7,8), σε σχέδια άγνωστου «Γάλλου αρχιτέκτονα»[7], ή, σύμφωνα με άλλες, ανεπιβεβαίωτες, πληροφορίες, του Βέλγου αρχιτέκτονα Paul Dupre[8]. Στις 30 Οκτωβρίου του 1906, η οικοδόμηση του νέου ναού ολοκληρώθηκε[9] και στις 9 Νοεμβρίου του 1908 έγιναν τα εγκαίνιά του[10]. Το 1912 ολοκληρώθηκε η κατασκευή του δαπέδου και του εικονοστασίου του ναού[11] (Εικ. 9). Το 1930 διαμορφώθηκε ο περιβάλλων χώρος του ναού και κατασκευάσθηκε το κιγκλίδωμα του περιβόλου του[12]. Το 1946 ή λίγο πριν, κατασκευάσθηκε ο σολέας[13] και, στη συνέχεια, το 1947 ο δεσποτικός θρόνος[14], το 1950 ο άμβωνας[15] και το 1952

2. Αγγελής, *Άγιος Δημήτριος Κερατέας* 15-24, 30-38 και 50-53. Βλ. επίσης Στρατοκόπος, *Κερατaία* 31-32, Ιατρού, Εκκλησία Αγ. Δημήτρη και Ρώμας, *Κερατέα* 121-123.

3. Αγγελής, Άγιος Δημήτριος Κερατέας 15-16. Βλ. επίσης Στρατοκόπος, Κερατaία 31 και Ιατρού, Εκκλησία Αγ. Δημήτρη 6.

4. Αγγελής, *ό.π.* 16-19. Βλ. επίσης Ιατρού, *ό.π.* 6-7.

5. Αγγελής, *ό.π.* 20-22. Βλ. επίσης Ιατρού, *ό.π.* 7.

6. Αγγελής, *ό.π.* 22.

7. Ιατρού, *ό.π.* 5.

8. Αγγελής, *ό.π.* 22, σημ.21.

9. Αγγελής, *ό.π.* 24.

10. *Ό.π.*

11. Αγγελής, *ό.π.* 33-34.

12. Αγγελής, *ό.π.* 50.

13. Αγγελής, *ό.π.* 34.

14. Αγγελής, *ό.π.* 34-36.

15. Αγγελής, *ό.π.* 37-38.

το μαρμάρινο προσκυνητάρι[16]. Μεταξύ των ετών 1952 και 1960 έγινε η τοιχογράφηση του ανατολικά του τρούλου τμήματος του ναού από τον Απόστολο Γραίκο και τους Στυλιανό και Χρήστο Σούτσους[17]. Το 1966-1967 αντικαταστάθηκε η αρχική επικάλυψη του τρούλου και των κογχών του ιερού από εφυαλωμένα ειδικού τύπου κεραμίδια με νέα, κοινά κεραμίδια βυζαντινού τύπου[18]. Το 1969 οικοδομήθηκε, σε επαφή με το δυτικό τμήμα της νότιας πλευράς του ναού, μικρό πρόσκτισμα για τη στέγαση του γραφείου του ναού[19]. Στο διάστημα 1972 ως 1977 έγινε επισκευή της επικεράμωσης των στεγών του ναού[20] και το 1978 επισκευή και χρωματισμός των όψεων του ναού[21]. Το 1980 τοποθετήθηκε ορθομαρμάρωση στο κατώτερο τμήμα των τοίχων του ναού εσωτερικά[22]. Μεταξύ των ετών 1981 και 1995 τοιχογραφήθηκε το σύνολο των εσωτερικών επιφανειών του ναού από τον Στυλιανό Λαπούρτα[23]. Το 1985 εγκαταστάθηκε στο ναό κεντρική θέρμανση[24]. Το 1994 έγινε επέκταση του σολέα και στα ανατολικά γωνιακά διαμερίσματα του ναού[25]. Το 1997 έγιναν επεμβάσεις στα επιχρίσματα και χρωματισμός της δυτικής στοάς και επισκευή ή αντικατάσταση κατά περίπτωση των κουφωμάτων των θυρών του ναού[26]. Το 2002 έγινε ανακατασκευή της επικεράμωσης των στεγών του ναού[27]. Τέλος, μεταξύ των ετών 2007 και 2009 έγιναν εκτεταμένες επεμβάσεις αποκατάστασης της δυτικής όψης και των κωδωνοστασίων του ναού[28].

Για την αρχιτεκτονική του πρώτου ναού, ο οποίος κατεδαφίσθηκε το 1841, τίποτε δεν είναι γνωστό. Πιθανότατα επρόκειτο για μικρών διαστάσεων και σχετικά ταπεινό ναό, ο οποίος δεν μπορούσε να καλύψει τις ανάγκες του αναπτυσσόμενου, μετά το 1830, κεφαλοχωριού της Κερατέας. Σύμφωνα με παρά-

---

16. Αγγελής, *ό.π.* 34-36.
17. Αγγελής, *ό.π.* 30-31.
18. Αγγελής, *ό.π.* 50.
19. Αγγελής, *ό.π.* 50-51.
20. Αγγελής, *ό.π.* 51.
21. Αγγελής, *ό.π.*.
22. Αγγελής, *ό.π.*
23. Αγγελής, *ό.π.* 31-33.
24. Αγγελής, *ό.π.* 52.
25. Αγγελής, *ό.π.*
26. Αγγελής, *ό.π.* 53.
27. Αγγελής, *ό.π.*
28. Αγγελής, *ό.π.* Για το έργο βλ. Π. Κουφόπουλος – Θ. Κουφόπουλος – Γ. Κουφόπουλος, Η αποκατάσταση της δυτικής πλευράς του νεοκλασικού ναού του Αγίου Δημητρίου Κερατέας Αττικής, στο : Εταιρεία Έρευνας και Προώθησης Επιστημονικών Αναστηλώσεων (ΕΤΕΠΑΜ). *Πρακτικά Ημερίδας «Τεχνικές Αναστήλωσης, υλικά και προβλήματα εφαρμογής» Θεσσαλονίκη 20 Νοεμβρίου 2010*, Θεσσαλονίκη 2011, 123-131.

δοση που κατέγραψε το 1925 ο Χρήστος Στρατοκόπος, ο ναός «ἦτο ἱδρυμένος ὅλο ἀπό μάρμαρα, ἀποκρούσματα ἀρχαίων ναῶν»[29].

Η μορφή του δεύτερου ναού (Εικ.2) μας είναι γνωστή από τα σχέδια αποτύπωσής του[30], τα οποία συνέταξε στα τέλη του 19ου αιώνα ο Βασίλειος Πασχάλης, προκειμένου να συντάξει τη μελέτη αναμόρφωσης της εκκλησίας, που του είχε ανατεθεί. Επρόκειτο για μια τρίκλιτη ξυλόστεγη βασιλική με υπερυψωμένο το μεσαίο της κλίτος. Τα κλίτη χωρίζονταν με τοξοστοιχίες από έξι τόξα, τα οποία φέρονταν από τέσσερις μαρμάρινους κίονες και δύο κτιστούς πεσσούς. Οι τρεις κόγχες του ιερού ήταν ημικυκλικές. Κατά μήκος της δυτικής όψης του ναού, υπήρχε τοξωτή στοά που καλυπτόταν με μονόρριχτη ξύλινη στέγη. Από το ναό αυτό προέρχεται η κοσμημένη με παράσταση του αγίου Δημητρίου εφίππου κτιτορική επιγραφή, που βρίσκεται εντοιχισμένη επάνω από τη δυτική θύρα του σημερινού ναού[31]. Στοιχεία για την κατασκευή και τη μορφολογία του ναού δε μας είναι με βεβαιότητα γνωστά. Στα σχέδια της αποτύπωσης (Εικ. 3,4,5) υπάρχουν ενδείξεις ότι αυτός είχε ορισμένα μορφολογικά στοιχεία προωθημένα για την εποχή του (λ.χ. κίονες τοσκανοδωρικού ρυθμού). Δεν είναι όμως καθόλου απίθανο αυτά να έχουν αποδοθεί στα σχέδια συμβατικά και ο ναός να ήταν ένα τυπικό παραδοσιακό κτίσμα, όπως θα ήταν αναμενόμενο για την περιοχή στην τόσο πρώιμη αυτή εποχή.

Ο σημερινός, τρίτος κατά σειράν, ναός του Αγίου Δημητρίου (Εικ.1,6,7,8) αποτελεί τυπικό δείγμα του ρεύματος του όψιμου Ελληνοβυζαντινισμού[32]. Πρόκειται για μια μεγάλων διαστάσεων (περίπου 23,65x18,25 μ. με μέγιστο ύψος 22,50 μ.), εντυπωσιακή εκκλησία του σύνθετου τετράστυλου σταυροειδούς εγγεγραμμένου με τρούλο τύπου, σε μια συνήθη στην ελληνορθόδοξη ναοδομία του 19ου και του 20ου αιώνα μορφή, η οποία χαρακτηρίζεται από το μεγάλο σχετικά μέγεθος, την προεξοχή συχνά του βόρειου και του νότιου σκέλους του σταυρού πέρα από τους πλάγιους τοίχους του, την ενοποίηση του κυρίως ναού με το νάρθηκα, η οποία εκφράζεται ως επιμήκυνση του δυτικού σκέλους του σταυρού, την ύπαρξη πολύ συχνά υπερώου / «γυναικωνίτη», τουλάχιστον επάνω από τα δυτικά γωνιακά διαμερίσματα, και την, εν είδει ανοικτού εξωνάρθηκα, στοά που εκτείνεται κατά μήκος της δυτικής πλευράς του ναού μεταξύ δύο πύργων – κω-

29. Στρατοκόπος, *Κερατaία,* 31.

30. Τα σχέδια πρωτοδημοσιεύθηκαν από τον Δημήτρη Ιατρού (Ιατρού, *Εκκλησία Αγ. Δημήτρη* 6,7) και αναδημοσιεύθηκαν από τον π. Τιμόθεο Αγγελή (Αγγελής, *Άγιος Δημήτριος Κερατέας*, εικ. 6-8).

31. Αγγελής, *ό.π.* 16.

32. Για τον Νεοβυζαντινισμό βλ. Πουλημένος, *Ναοδομία Νεοκλασσικισμού,* 62-68 και 88-103, όπου και η προγενέστερη βιβλιογραφία. Για ένα ορισμό του ρεύματος βλ. Πουλημένος, *ό.π.* 62.

δωνοστασίων, διατεταγμένων στα άκρα της δυτικής όψης[33]. Στο ιερό διαμορφώνονται τρεις τρίπλευρες εξωτερικά κόγχες. Οι κεραίες του σταυρού καλύπτονται με ημικυλινδρικούς θόλους, ενώ τα γωνιακά διαμερίσματα και τα παραβήματα με σταυροθόλια. Οι τοίχοι του ναού εσωτερικά είναι κατακόρυφα διαρθρωμένοι με παραστάδες, σε αντιστοιχία με τα τόξα της θολοδομίας, και οριζόντια με κοσμήτες στις στάθμες γενέσεως των τόξων και των θόλων.

Η είσοδος στο εσωτερικό του ναού γίνεται από τη δυτική στοά, μέσω τριών θυρών που ανοίγονται στο δυτικό τοίχο του ναού, καθώς και από δύο θύρες διαμορφωμένες στα τύμπανα της εγκάρσιας κεραίας του σταυρικού σώματος του ναού. Το ιερό έχει ανεξάρτητη πρόσβαση από θύρα, που ανοίγεται στον νότιο τοίχο του χώρου του διακονικού. Η πρόσβαση στον γυναικωνίτη γίνεται απευθείας από το εξωτερικό, μέσω των κλιμάκων των δύο κωδωνοστασίων. Ο φωτισμός του χώρου γίνεται από πολυάριθμα φαρδιά μονόλοβα, δίλοβα ή τρίλοβα παράθυρα που ανοίγονται στους τοίχους, στις κόγχες και στον τρούλο του ναού. Όλα τα παράθυρα διαθέτουν μαρμάρινα διαφράγματα, με οπές διαφόρων σχημάτων που φράσσονται με έγχρωμους υαλοπίνακες. Το δάπεδο του ναού, του γυναικωνίτη και της στοάς είναι κατασκευασμένο από πλάκες λευκού και γκρίζου μαρμάρου σε ζατρικοειδείς διατάξεις.

Το μαρμάρινο τέμπλο του ναού (Εικ. 9) είναι κατασκευασμένο με τη χαρακτηριστική ελληνοβυζαντινή μορφολογία. Είναι τοποθετημένο μεταξύ των πεσσών που χωρίζει το ιερό βήμα από τον υπόλοιπο ναό και για αυτό αποτελείται από τρία μέρη. Παρουσιάζει τυπική κλασικιστική διάρθρωση με βάση, κορμό και στέψη. Έχει τη μορφή τοίχου, η επιφάνεια του οποίου είναι διαρθρωμένη με παραστάδες που φέρουν τόξα, έτσι ώστε να σχηματίζεται σειρά αψιδωμάτων. Το τμήμα του τέμπλου που αντιστοιχεί στο άγιο Βήμα έχει πέντε αψιδώματα. Στο κεντρικό από αυτά ανοίγεται η Ωραία Πύλη. Το τμήμα αυτό του τέμπλου προεξέχει από το πρόσωπο του υπολοίπου τοίχου, ώστε να σχηματίζεται ένα είδος συνεπτυγμένου προπύλου με κίονες από πράσινο μάρμαρο και αετωματική απόληξη ψηλά, ενώ στα δύο άλλα τμήματα, της προθέσεως και του διακονικού, η κιονοστοιχία αποτελείται από δύο αψιδώματα, από τα οποία το παρά τον πεσσό του ναού τμήμα χρησιμεύει ως θύρα.

Ο κατασκευασμένος το 1950 από τους Κ. Περράκη και Μ. Σκαρή[34] άμβωνας του ναού είναι μαρμάρινος, νεοβυζαντινής μορφολογίας. Φέρεται από μαρμάρινο κίονα από πράσινο μάρμαρο. Νεοβυζαντινής μορφολογίας είναι και ο κατασκευασμένος το 1947[35] δεσποτικός θρόνος του ναού. Αποτελεί ενιαίο

33. Για τη χρήση του τύπου στα πλαίσια του Ελληνοβυζαντινισμού και τα χαρακτηριστικά του βλ. Πουλημένος, *Ναοδομία Νεοκλασσικισμού* κυρίως 86, 88-91, 130 και 132.

34. Αγγελής, *Άγιος Δημήτριος Κερατέας* 37-38.

35. Αγγελής, *ό.π.* 34-36.

σύνολο με τον άμβωνα και τον σολέα, καθώς παρουσιάζουν παρόμοια κατασκευαστικά και μορφολογικά στοιχεία.

Η διάρθρωση των όγκων του ναού (Εικ.8) είναι η συνήθης για τους ναούς του είδους του. Εξωτερικά, στις διαμορφωμένες με πλαστικότητα και καλυμμένες με κεραμίδια στέγες του κτιρίου, διαγράφεται σαφώς η διάρθρωση του σταυρικού εσωτερικού του. Στο μέσον, υψώνεται ο, εξωτερικά οκταγωνικός σε κάτοψη, ψηλός τρούλος με το οριζόντιο γείσο του. Δίρριχτες στέγες κάλυπταν αρχικά μόνο τα σκέλη του σταυρικού πυρήνα του ναού. Τα γωνιακά διαμερίσματα, που σήμερα καλύπτονται με στέγες οι οποίες αποτελούν συνέχεια εκείνων του ανατολικού και του δυτικού σκέλους του σταυρού, κατέληγαν αρχικά σε βατά δώματα (Εικ. 6.3,7.2). Η διαμόρφωση των όψεων της εκκλησίας (Εικ. 8) παρουσιάζει κλασικιστική οργάνωση με την τριμερή της διάρθρωση με βάση, κορμό και στέψη, όπου τη βάση αποτελεί η υπερυψωμένη επάνω σε πόδιον στάθμη του ισογείου, κορμό η στάθμη του ορόφου και στέψη, ο θριγκός και τα υπερκείμενα τμήματα του κτηρίου, όπως τα στηθαία, ο τρούλος και τα ανώτερα τμήματα των κωδωνοστασίων, τα οποία έχουν τη μορφή διάτρητων πύργων με γωνιακούς πεσσούς, μεταξύ των οποίων διαμορφώνονται δίβηλα ανοίγματα, και καλύπτονται με τρουλίσκους. Αξίζει στο σημείο αυτό να σημειωθεί η εντυπωσιακή ομοιότητα που παρουσιάζει, τόσο σε ζητήματα γενικής σύνθεσης όσο και σε διάφορα επιμέρους μορφολογικά στοιχεία, ο ναός του Αγίου Δημητρίου Κερατέας με τους ναούς του Αγίου Νικολάου στην Κάρυστο και της Αναλήψεως του Σιμωνοπετρίτικου Μετοχίου στον Βύρωνα Αττικής. Η ομοιότητα αυτή εμβάλλει τη σκέψη ότι οι τρείς ναοί είναι έργα του ίδιου, άγνωστου, δυστυχώς, προς το παρόν, αρχιτέκτονα.

Από την άποψη της κατασκευής, ο ναός του Αγίου Δημητρίου αποτελεί τυπικό δείγμα της υψηλών προθέσεων αρχιτεκτονικής της εποχής του: οι τοίχοι του είναι κατασκευασμένοι από καλοκτισμένη λιθοδομή και τα τόξα και οι θόλοι του από λαξευτούς λίθους και πλίνθους, κατά περίπτωση. Τα μορφολογικά του στοιχεία (θριγκός, παραστάδες, κοσμήτες, πλαίσια θυρών και παραθύρων κλπ) είναι διαμορφωμένα επάνω στις εξ ολοκλήρου επιχρισμένες όψεις με την τεχνική των τραβηχτών επιχρισμάτων, καθώς και ειδικής κατασκευής κεραμικά στοιχεία (γεισίποδες, ρόδακες, σίμες, ακροκεράμους κλπ). Σε ορισμένα σημεία της κατασκευής του ναού, όπως στους κίονες της στοάς, στα διαφράγματα των παραθύρων, στα δάπεδα και στα στοιχεία του σταθερού εξοπλισμού του (τέμπλο, άμβωνας, σολέα) έχει χρησιμοποιηθεί μάρμαρο. Τα κουφώματα των θυρών είναι ξύλινα. Ο ναός περιβάλλεται από τη βόρεια, την ανατολική και τη νότια πλευρά του από μικρού πλάτους, συνεπίπεδα με την πλατεία του χωριού προκήπια, τα οποία ορίζονται από λίθινους αναλημματικούς τοίχους, που φέρουν περίτεχνο σιδερένιο κιγκλίδωμα μεταξύ μαρμάρινων πεσσίσκων.

Η ιστορία του ναού του Αγίου Δημητρίου Κερατέας, όπως αυτή προκύπτει από τη συνεξέταση των πηγών και τη μελέτη των μνημείων, πέρα από την προφανή σημασία που έχει για τη μελέτη της τοπικής ιστορίας της περιοχής αυτής της Αττικής, παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς αυτή αποτελεί ένα είδος σύνοψης της ιστορίας της νεώτερης ελλαδικής ναοδομίας :

Στα πρώτα μετά την απελευθέρωση χρόνια, ο μικρός και ταπεινός πλέον, για τα δεδομένα της νέας, λαμπρής για τον ελληνισμό εποχής που είχε ανατείλει, ναός, ο οποίος κάλυπτε τις ανάγκες του χωριού κατά την περίοδο της Τουρκοκρατίας, κατεδαφίσθηκε για να αντικατασταθεί με μια μεγαλύτερων διαστάσεων και υψηλοτέρων προθέσεων ενοριακή εκκλησία. Η εκκλησία αυτή, όπως και πολλά ακόμη αντίστοιχα παραδείγματα ενοριακών ναών αγροτικών οικισμών της εποχής[36], κτίσθηκε στον τύπο της τρίκλιτης βασιλικής, στον τύπο, δηλαδή, που ήδη από την πρώϊμη Τουρκοκρατία οι καθ' οιονδήποτε τρόπο ακμάζουσες χριστιανικές κοινότητες έκτιζαν, τις περισσότερες φορές, τους νέους ενοριακούς τους ναούς[37]. Από την άποψη της κατασκευής και της μορφολογίας, η νέα αυτή ενοριακή εκκλησία φαίνεται ότι ακολούθησε μια βελτιωμένη, μέσα στα περιορισμένα εφικτά πλαίσια, εκδοχή της τοπικής παράδοσης.

Στα τέλη του 19ου αιώνα, ο ενοριακός ναός του 1841 δεν κάλυπτε πλέον τις ανάγκες του πλούσιου γεωργοκτηνοτροφικού χωριού, το οποίο συνεχώς αναπτυσσόταν παρουσιάζοντας παράλληλα τάσεις αστικοποίησης. Το μέγεθός του, το οποίο προβλήθηκε ως πρόβλημα, χωρίς να είναι αμελητέο, δεν ήταν το σημαντικότερο για τους υποστηρικτές της ανέγερσης ενός νέου μεγαλοπρεπούς ναού, άξιου αφιερώματος της προοδεύουσας κοινότητας στον πολιούχο της άγιο, που θα μπορούσε να προβάλει, κατά τρόπο αδιαμφισβήτητο, προς τα έξω αυτήν την πρόοδο. Αποτέλεσμα της αποδοχής της άποψης αυτής έναντι εκείνης των σκεπτικιστών και των διστακτικών, που πρόβαλλαν διάφορες δικαιολογίες, από πρακτικές δυσκολίες ως μεταφυσικές φοβίες, ήταν η σε εξαιρετικά σύντομο χρονικό διάστημα ανέγερση του σημερινού μεγαλοπρεπούς «ελληνοβυζαντινού» ναού.

Ο νέος αυτός ενοριακός ναός κάλυψε, κατά τρόπο απολύτως ικανοποιητικό, τις θρησκευτικές και κοινωνικές ανάγκες των κατοίκων της Κερατέας ως πρόσφατα, που η επέκταση του οικισμού και η αλματώδης αύξηση του πληθυσμού του επέβαλε την ίδρυση και άλλων ενοριών. Στα εκατό χρόνια που πέρασαν από το 1908, ο ναός του Αγίου Δημητρίου, καταξιωμένος στη συνείδηση

36. Για τη συχνή εφαρμογή του τύπου στην ελλαδική ναοδομία των πρώτων μεταπαναστατικών χρόνων βλ. Πουλημένος, *Ναοδομία Νεοκλασσικισμού*, 130.

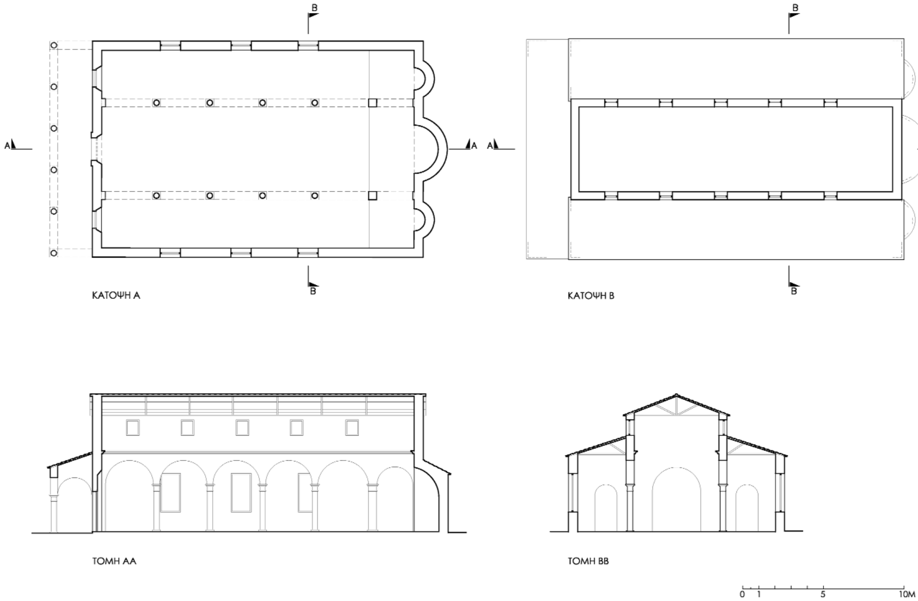
37. Σχετικά βλ. Χ. Μπούρας, «Ο αρχιτεκτονικός τύπος της βασιλικής κατά την Τουρκοκρατία και ο Πατριάρχης Καλλίνικος», *Εκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση* 1, Αθήνα 1979, 159, όπου και προγενέστερη βιβλιογραφία.

της τοπικής κοινωνίας ως – εν ευρεία εννοία – «μνημείο», δέχθηκε ποικίλες επεμβάσεις επισκευών και βελτιώσεων, οι οποίες, ευτυχώς, στην προκειμένη περίπτωση, δεν αλλοίωσαν σοβαρά τη μορφή του, έτσι ώστε να παραμένει σημαντικό –και με τη στενή έννοια του όρου– «μνημείο» της ελλαδικής ναοδομίας του 19ου και του πρώιμου 20ού αιώνα. Της ναοδομίας, η οποία, παρά τα αντιθέτως λεγόμενα, πέτυχε, σύμφωνα με τον Γρηγόρη Πουλημένο : «να διατυπώσει μια άποψη Ορθόδοξη και ελληνική, ακριβή εικόνα της πίστης του λαού και βάθρο των περαιτέρω εξελίξεων στην Ορθόδοξη ναοδομία»[38].

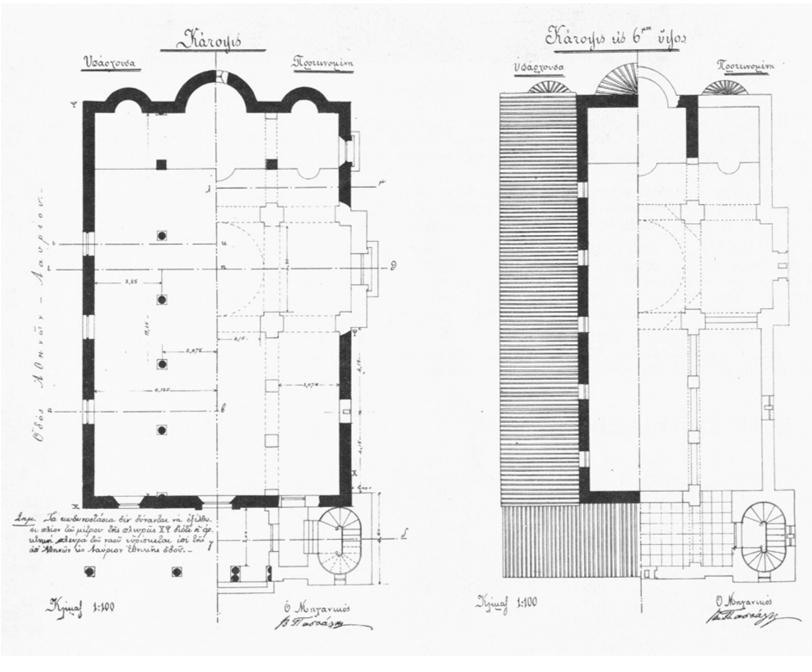
38. Πουλημένος, *Ναοδομία Νεοκλασσικισμού*, 191.



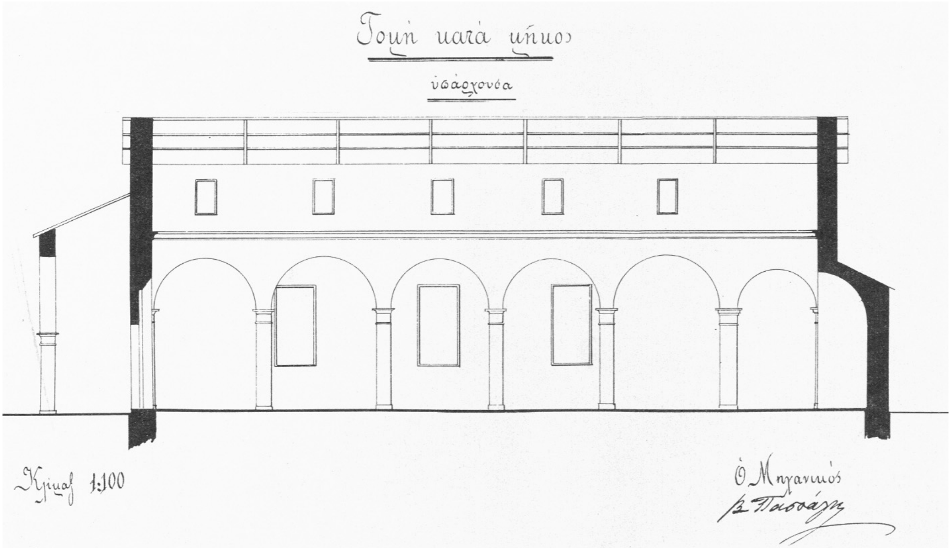
Εικ. 1. Κερατέα. Ναός Αγίου Δημητρίου. Άποψη από τα δυτικά (Δεκέμβριος 2009)



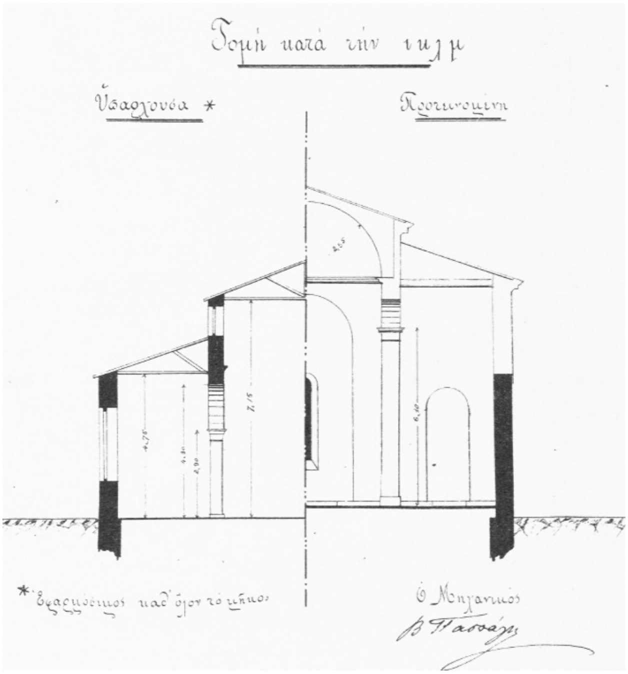
Εικ. 2. Κερατέα. Ναός Αγίου Δημητρίου παλαιός (1841). Αναπαράσταση



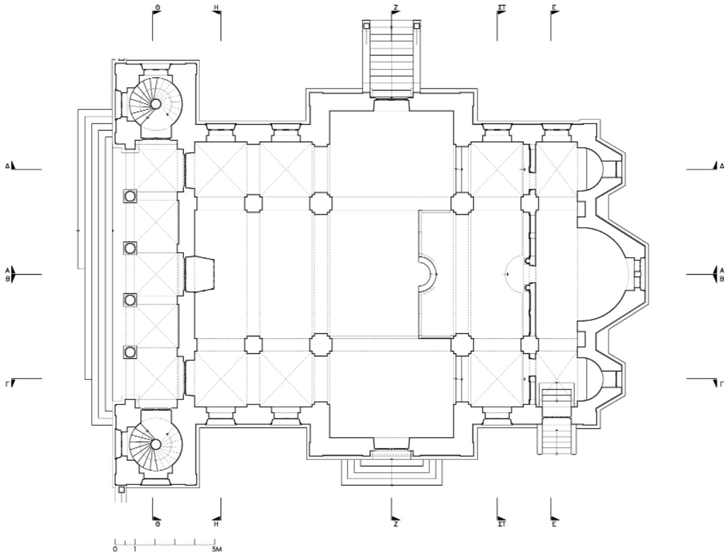
Εικ. 3. Κερατέα. Ναός Αγίου Δημητρίου παλαιός (1841). Αποτύπωση και Πρόταση αναμόρφωσης (Σχέδιο Β. Πασχάλη (1898). Κατόψεις (Ιατρού, Εκκλησία Αγ. Δημήτρη)



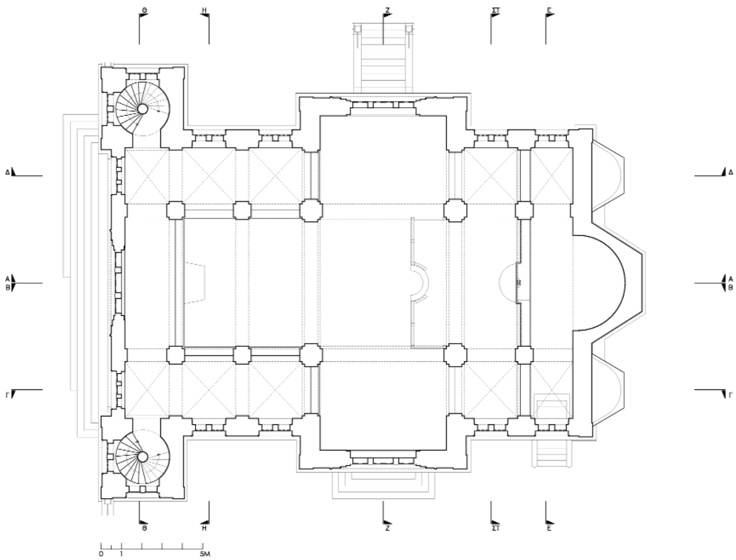
Εικ. 4. Κερατέα. Ναός Αγίου Δημητρίου παλαιός (1841). Αποτύπωση. (Σχέδιο Β. Πασχάλη (1898). Τομή κατά μήκος (Ιατρού, Εκκλησία Αγ. Δημήτρη)



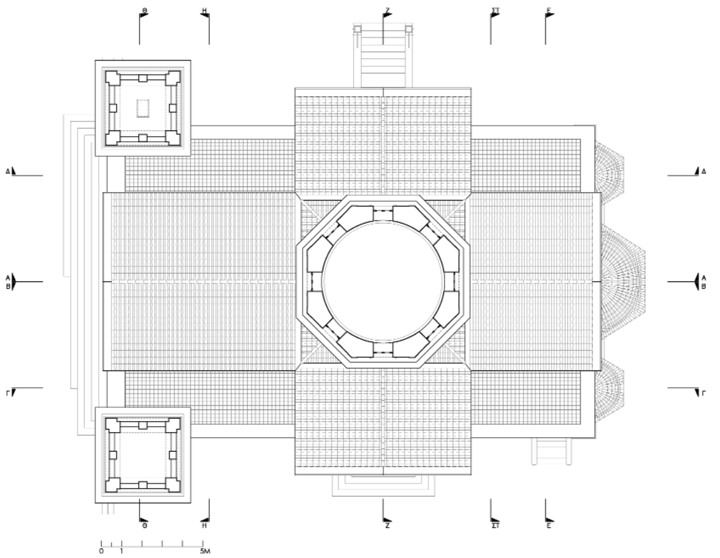
Εικ. 5. Κερατέα. Ναός Αγίου Δημητρίου παλαιός (1841). Αποτύπωση και Πρόταση αναμόρφωσης (Σχέδιο Β. Πασχάλη (1898). Τομή κατά πλάτος (Ιατρού, Εκκλησία Αγ. Δημήτρη)



Εικ. 6.1 Κερατέα. Ναός Αγίου Δημητρίου. Αναπαράσταση. Κάτοψη Α,



Εικ. 6.2 Κερατέα. Ναός Αγίου Δημητρίου. Αναπαράσταση. Κάτοψη Β,



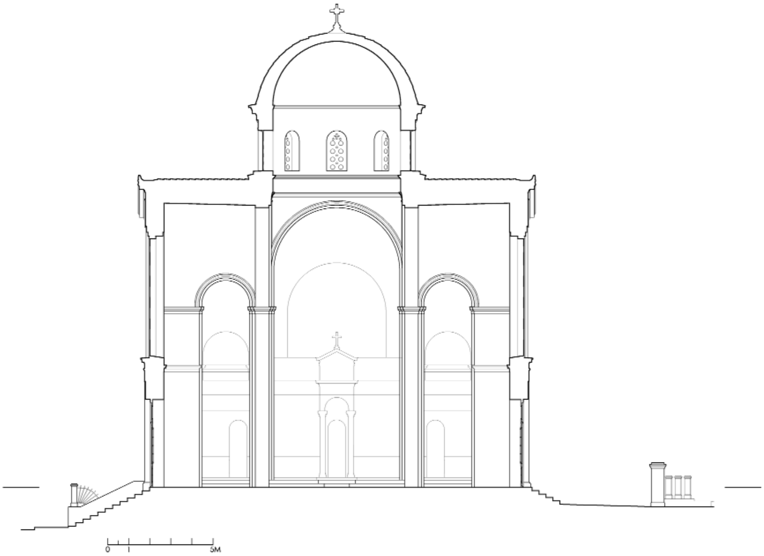
Εικ. 6.3 Κερατέα. Ναός Αγίου Δημητρίου. Αναπαράσταση. Κάτοψη Γ.



Εικ. 7.1 Κερατέα. Ναός Αγίου Δημητρίου. Αναπαράσταση. Τομή ΑΑ,



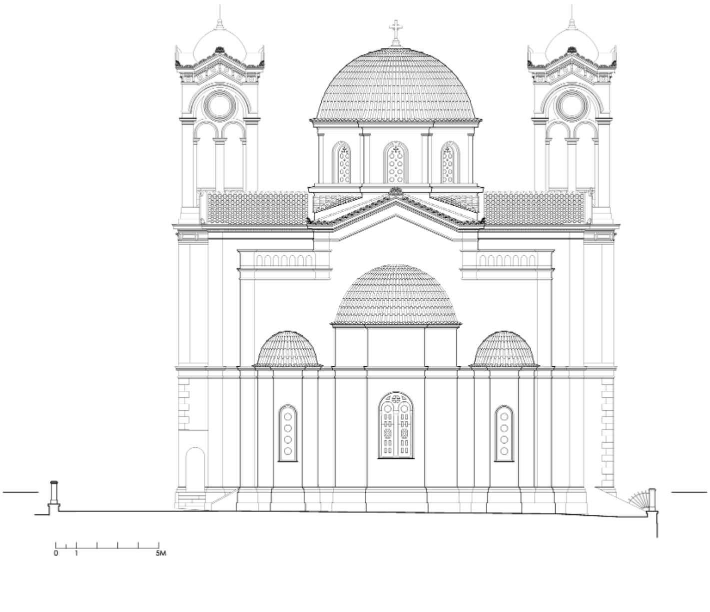
Εικ. 7.2 Κερατέα. Ναός Αγίου Δημητρίου. Αναπαράσταση. Τομή ΔΔ,



Εικ. 7.3 Κερατέα. Ναός Αγίου Δημητρίου. Αναπαράσταση. Τομή ΖΖ.



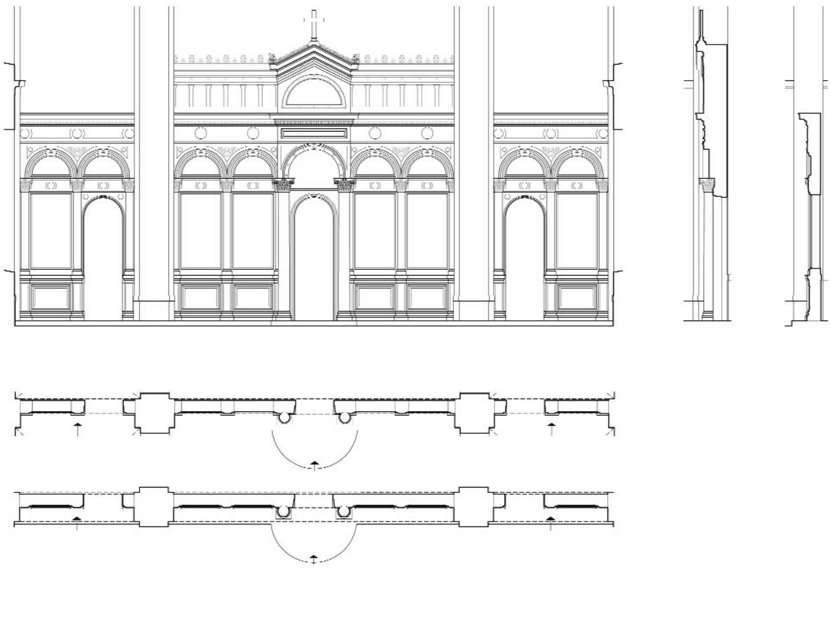
Εικ. 8.1 Κερατέα. Ναός Αγίου Δημητρίου. Αναπαράσταση. Δυτική όψη,



Εικ. 8.2 Κερατέα. Ναός Αγίου Δημητρίου. Αναπαράσταση. Ανατολική Όψη.



Εικ. 8.3 Κερατέα. Ναός Αγίου Δημητρίου. Αναπαράσταση. Βόρεια Όψη.



Εικ. 9. Κερατέα. Ναός Αγίου Δημητρίου. Τέμπλο. Αποτύπωση

Μάρω Καρδαμίτση-Αδάμη

Ο ΙΕΡΟΣ ΝΑΟΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΣΠΥΡΙΔΩΝΑ ΤΗΣ ΝΕΑΣ ΥΟΡΚΗΣ ΚΑΙ Ο ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ

ΑΦΟΡΜΗ ΓΙΑ ΣΚΕΨΕΙΣ ΚΑΙ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΣΜΟΥΣ

Ξεφυλλίζοντας τον ελληνικό ή σωστότερα τον ελληνόφωνο τύπο του 19ου αιώνα, συναντάει κανείς συχνά άρθρα ή ακόμα και μικρές ανακοινώσεις που γνωστοποιούν την ίδρυση ορθόδοξου ναού ελληνικής κοινότητας στο εξωτερικό. Για τον Έλληνα, πατρίδα και θρησκεία είναι ή τουλάχιστον ήταν ταυτόσημα. Τη δημιουργία οργανωμένης ελληνικής κοινότητας ακολουθούσε ταχύτατα η εύρεση κατάλληλου χώρου για τον εκκλησιασμό της. Κάποιες φορές, στις ευρωπαϊκές χώρες (Λονδίνο, Παρίσι, Βιέννη, στις πόλεις της Ρωσίας) οι κυβερνήσεις της νέας πατρίδας, παραχωρούσαν είτε προσωρινά είτε μόνιμα έναν ήδη υπάρχοντα χριστιανικό ναό (όχι πάντα του ίδιου δόγματος) για να μπορούν να τελούν τις λειτουργίες τους. Στόχος όμως της κοινότητας ήταν η ανέγερση νέου ευκτήριου οίκου, σύμφωνα με τα πρότυπα των ναών της πατρίδας. Με τη συνδρομή όλων των μελών της και κυρίως με τη χορηγία των περισσότερο οικονομικά εύρωστων, κατάφερναν να εκπληρώσουν το όνειρό τους.

Λείπει μία συστηματική ερευνητική εργασία πάνω στο ειδικό αυτό κεφάλαιο της ορθόδοξης ναοδομίας, που θα μας επέτρεπε να εντοπίσουμε κοινά στοιχεία και διαφορές στους ναούς αυτούς. Οι περισσότεροι φαίνεται να είναι χτισμένοι από αλλοδαπούς και αλλόδοξους αρχιτέκτονες, με βάση τις οδηγίες των προέδρων κυρίως της κοινότητος, και άλλοτε από έλληνες αρχιτέκτονες, τους οποίους προσκαλούσαν από την πατρίδα. Χαρακτηριστικές είναι οι περιπτώσεις της Αγίας Σοφίας του Λονδίνου, όπου εκεί η ελληνική κοινότητα ζήτησε από τον Σταμάτη Κλεάνθη και τον Λύσσανδρο Καυταντζόγλου να υποβάλουν σχέδια και που τελικά σχεδίασε ο τελευταίος, ή του Θεόφιλου Χάνσεν που σχεδίασε τη μετατροπή του κτιρίου που στέγασε την Αγία Τριάδα Βιέννης. Σημειώνουμε εδώ ότι και οι δύο αυτοί αρχιτέκτονες σχεδίασαν, εκτός από το κτίριο και τις διακοσμητικές του λεπτομέρειες, ξυλόγλυπτα τέμπλα, δεσποτικούς θρόνους, καθίσματα κλπ.

Η συνήθεια αυτή διατηρήθηκε έντονη και στον 20ό αιώνα κυρίως στις πόλεις της Αμερικής, τα νέα κέντρα μετανάστευσης των Ελλήνων. Εντοπίζο-

ντας μία τέτοια περίπτωση στο αρχείο ενός γνωστού Έλληνα αρχιτέκτονα, του Εμμανουήλ Λαζαρίδη, ένοιωσα την περιέργεια αλλά και την ανάγκη να τη μελετήσω. Θεωρώ ότι έχει κάποια στοιχεία που αξίζει να γνωρίζουμε. Ταυτόχρονα ανοίγει νέους δρόμους έρευνας που, όπως θα δούμε στη συνέχεια, αφήνουν πολλές προεκτάσεις.

Ο Κωνσταντινοπολίτης Μανώλης Λαζαρίδης (1894-1961) σημάδεψε την ιστορία της αρχιτεκτονικής του ελληνικού μεσοπολέμου ως ο αρχιτέκτων του μνημείου του Άγνωστου Στρατιώτη (1928-1932). Από τους σημαντικότερους αρχιτέκτονες του πρώτου μισού του εικοστού αιώνα, δουλεύει ασταμάτητα από το 1923 που αποφοιτά από την École Nationale Supérieure des Beaux-Arts του Παρισιού μέχρι το θάνατό του, διαγράφοντας μία εξαιρετικά πλούσια επαγγελματική πορεία. Στην εργογραφία του, που περιλαμβάνεται στη μονογραφία του στο έργο «12 έλληνες αρχιτέκτονες του μεσοπολέμου» των Ελ. Φεσσά Εμμανουήλ και Μ. Μαρμαρά αναφέρονται πάνω από 180 έργα, τράπεζες, νοσηλευτικά ιδρύματα, σχολεία, ξενοδοχεία, δημόσια κτήρια, εργοστάσια, κατοικίες κλπ., καθώς και δύο ναοί , ο Ναός του Αγίου Σπυρίδωνα της Νέας Υόρκης (1952-53) και ο Ναός της Αγίας Τριάδας Πειραιά (1952-53).

Πράγματι στο αρχείο Λαζαρίδη στα ΑΝΑ υπάρχει σχετικός φάκελος με τον τίτλο Άγιος Σπυρίδων Ν.Υόρκης. Όπως προκύπτει όμως από την εξέταση του φακέλου, τον Ιερό Ναό του Αγίου Σπυρίδωνα σχεδίασαν οι αρχιτέκτονες John M. Κοκκίνης και Stephen C. Lyras που διατηρούσαν γραφείο στο no 4-6 της Plat Street της Ν.Υόρκης στις αρχές της δεκαετίας του '50. Το 1952, το Διοικητικό Συμβούλιο της ελληνικής ορθόδοξης κοινότητας του Αγίου Σπυρίδωνα αποφασίζει να προχωρήσει στα έργα της εσωτερικής διαρρύθμισης του ναού, κατασκευή τέμπλου, δεσποτικού θρόνου, άμβωνα κλπ. Το έργο ανατίθεται στον Λαζαρίδη, με τον οποίο, όπως φαίνεται από τη σχετική αλληλογραφία, ο πρόεδρος της Κοινότητας εφοπλιστής Κωνσταντίνος Γουλανδρής διατηρεί προσωπικές σχέσεις (Η οικογένεια Γουλανδρή υπήρξε από τους σημαντικότερους πελάτες του γραφείου Λαζαρίδη). Την περίοδο αυτή ο Λαζαρίδης έχει αναλάβει την εσωτερική διακόσμηση και αναδιαρρύθμιση του υπερωκεάνιου «Νέα Ελλάς» των Greek Lines της εφοπλιστικής οικογένειας Γουλανδρή. Πρέπει δε να έχει κάνει αρκετά ταξίδια για το σκοπό αυτό στη Ν.Υόρκη [στη συνέχεια θα προχωρήσει στο σχεδιασμό δύο ακόμη υπερωκεανίων της ίδιας εταιρείας, του Neptunia (1951) και του Olympia (1954)]. Παράλληλα λοιπόν με το υπερωκεάνιο, ο Λαζαρίδης θα αναλάβει και τη διακόσμηση του Αγίου Σπυρίδωνα.

Με επιστολή του στις 27 Ιουνίου 1952, ο εκ των αρχιτεκτόνων του Ναού John M. Κοκκίνης γράφει προς την ελληνική ορθόδοξη κοινότητα του Αγίου Σπυρίδωνα «Ἐπισυνάπτουμε φωτοτυπίες τῶν σχεδίων τῆς κάτοψης καὶ τομῆς τοῦ ναοῦ καθὼς καὶ μία φωτοτυπία μιᾶς νέας ὄψης ποὺ σχεδιάσαμε γιὰ τὴν

δυτικὴ πλευρὰ τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ ἀμφιθεάτρου. Σὲ αὐτὴν τὴν φωτοτυπία θὰ βρεῖτε ὅλες τὶς διαστάσεις ποὺ χρειάζεστε γιὰ τὸ τέμπλο. Δὲν εἶναι ἡ πρόθεσή μου νὰ ἐπέμβω στὰ προνόμια τῆς ἐκκλησιαστικῆς κοινότητας, ὅμως σὲ αὐτὸ τὸ σημεῖο θὰ ἤθελα νὰ σᾶς ἐπισημάνω ὅτι ὁ σχεδιασμὸς τοῦ τέμπλου εἶναι ἕνα ἀλληλένδετο στοιχεῖο μὲ τὸ ναὸ καὶ πρέπει νὰ ἐναρμονίζεται μὲ τὸ ὑπόλοιπο σύνολο. Κατὰ τὴν ἄποψή μου εἶναι οὐσιῶδες τὰ σχέδια τοῦ τέμπλου ὅπως καὶ ἡ ἐπιλογὴ τῶν ὑλικῶν νὰ ὑποβληθοῦν στὸν ἀρχιτέκτονα προκειμένου νὰ ἐκφράσει τὴν κριτική του καὶ τὴν ἔγκρισή του. Προσπαθήσαμε νὰ κάνουμε τὸ καλλίτερο σύμφωνα μὲ τὶς δυνατότητές μας ὥστε νὰ ἔχουμε ἕνα σωστὸ κτήριο ἐξωτερικὰ καὶ ἐσωτερικὰ καὶ φυσικὰ θὰ ἐπιθυμούσαμε ὅλα τὰ σχέδια τῶν στοιχείων τὰ ὁποῖα θὰ προστεθοῦν μελλοντικὰ νὰ ἐναρμονίζονται μὲ τὸ ἔργο μας. Θὰ σᾶς εἴμαστε ὑπόχρεοι χωρὶς καμία πρόσθετη ὑποχρέωση ἀπὸ τὴν πλευρὰ τῆς ἐκκλησίας νὰ μᾶς παρέχετε τὴ δυνατότητα πρὶν ἀπὸ τὴν τελικὴ ἀπόφαση αὐτοῦ του εἰδικοῦ τμήματος τοῦ ναοῦ νὰ ἐκφράσουμε τὶς ἀπόψεις μας»

Η επιστολή αυτή που εναπόκειται στο αρχείο Λαζαρίδη πρέπει να του μεταβιβάστηκε από την ίδια την κοινότητα. Δυστυχώς στο σχετικό φάκελο με τον τίτλο «αλληλογραφία» περιέχονται μόνον οι επιστολές που έλαβε ο ίδιος και όχι οι απαντήσεις του. Οι επιστολές με τις οδηγίες, που υπογράφονται όλες από τον Κώστα Π. Γουλανδρή και απευθύνονται στον Μανώλη Λαζαρίδη έχουν ένα χαραχτήρα προσωπικό και ο διακανονισμός γίνεται μέσα σε φιλικά πλαίσια. Τα ονόματα πάντως των αρχιτεκτόνων που έκτισαν το ναό δεν επανέρχονται. Πιστεύω ότι οι περαιτέρω εργασίες της εσωτερικής διακόσμησης του ναού έγιναν με ευθύνη και πρωτοβουλία του Λαζαρίδη και μόνο.

Δυστυχώς από τον ιερό ναό του Αγίου Σπυρίδωνος της Ν. Υόρκης έχω στη διάθεσή μου μόνον τρεις φωτογραφίες, μία της κυρίας όψης και δύο του εσωτερικού χώρου, που μόνο μία γενική ιδέα μπορούν να μας δώσουν γι' αυτόν . Πρόκειται για έναν τρουλαίο ναό μεγάλων διαστάσεων, με δύο οκταγωνικούς πύργους (καμπαναριά) εκατέρωθεν της κυρίας εισόδου, κατασκευασμένο από μπετόν αρμέ. Η πλινθοδομή που διακρίνεται στις όψεις πρέπει να είναι επένδυση. Πρόκειται για ένα βαρύ και μάλλον άκομψο κτήριο, που προσπαθεί χωρίς επιτυχία να συνδυάσει στοιχεία μίας κάποιας βυζαντινής μορφολογίας με τη σύγχρονη αρχιτεκτονική. Αντίστοιχα, το διπλανό του κοινοτικό κτήριο προσπαθεί κι' αυτό να συνδυάσει το νεοκλασικό με το μοντέρνο. Δύο τάσεις επικρατούν στον απόδημο ελληνισμό: Νεοκλασικισμός – Σύνδεση με την Ελλάδα, Βυζάντιο – Σύνδεση με την Ορθοδοξία.

Όπως και να έχει πάντως το πράγμα, οι απόψεις των αρχιτεκτόνων του ναού (οι οποίοι πρέπει να είναι Έλληνες ή ελληνικής καταγωγής), αν και απόλυτα ορθές, δεν φαίνεται να ελήφθησαν υπ'όψιν από το Κοινοτικό Συμβούλιο που πρέπει να είχε ήδη αναθέσει στον Λαζαρίδη το έργο, έστω και ανεπίσημα.

Με την ίδια ημερομηνία με την επιστολή του Κοκκίνη υπάρχει στο φάκελο και επιστολή του αγιογράφου Γ. Ν. Γλιάτα από τη Ν.Υόρκη, που αναφέρεται στην αγιογράφηση των εικόνων του τέμπλου. Ο Γλιάτας, μαθητής του Κόντογλου με τον οποίο και συνεργάστηκε, διακόσμησε πολλές εκκλησίες στις ΗΠΑ και τον Καναδά, μεταξύ των οποίων και τον Καθεδρικό ναό της Αγίας Τριάδας της Ελληνικής Κοινότητας της Νέας Υόρκης. Φαίνεται λοιπόν ότι, καθώς βρισκόταν την περίοδο αυτή εκεί, του έγινε προφορική πρόταση για την αγιογράφηση του τέμπλου, η οποία όμως δεν ευοδώθηκε.

Ο Κώστας Γουλανδρής, έχοντας εμπιστοσύνη στον Λαζαρίδη, προτίμησε να αναθέσει το σύνολο του έργου σε αυτόν. Έτσι ξεκινά η συμβολή του Κωνσταντινοπολίτη αρχιτέκτονα στον συγκεκριμένο ναό.

Όπως προκύπτει από την εργογραφία του Εμμ. Λαζαρίδη, παρ' όλο ότι αυτός δεν ήταν γνωστός ως ναοδόμος, εν τούτοις είχε ήδη ασχοληθεί την προπολεμική περίοδο με δύο ακόμη ναούς, τον Ι. Ναό του Αγίου Παντελεήμονος στο Μεσολλόγι (1926) και τον Ι. Ναό των Αγίων Αναργύρων (1933-1935). Έχει επίσης πραγματοποιήσει το οστεοφυλάκιο του Α΄ Κοιμητηρίου Αθηνών Αττικής τη δεκαετία του '20 και το βασιλικό ταφικό παρεκκλήσι των βασιλέων Κωνσταντίνου, Σοφίας και Αλεξάνδρου στο Τατόι τη δεκαετία του '30. Ο Ναός του Αγίου Σπυρίδωνος είναι το πρώτο έργο ναοδομίας, όπου αναφέρεται το όνομά του μεταπολεμικά. Εδώ θα πρέπει να σημειώσουμε ότι τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια πολλοί ναοί στην Αθήνα επισκευάστηκαν και επεκτάθηκαν. Οι καταστροφές που είχαν υποστεί κατά τη διάρκεια του πολέμου, καθώς και η αύξηση του πληθυσμού της πρωτεύουσας συνετέλεσαν σ'αυτό. Την ίδια πάντα περίοδο, οι ελληνικές κοινότητες της Αμερικής που έχουν αυξήσει σημαντικά το δυναμικό τους αλλά και την οικονομική τους ευρωστία προχωρούν στην ανέγερση κοινοτικών ναών. Το 1953, οι ελληνικοί ναοί στην Αμερική, Βόρεια και Νότια, και στον Καναδά ξεπερνούν τους 300 (330). Δεκαεννέα από αυτούς βρίσκονται στη Νέα Υόρκη.

Αμέσως μετά την ανάθεση της μελέτης της εσωτερικής διακόσμησης του Ναού στο Λαζαρίδη, αυτός έρχεται σε επαφή με τον ξυλογλύπτη Θεοφάνη Σ. Νομικό, απόφοιτο της Βιομηχανικής Σχολής του Ρουσόπουλου, όπου σπούδασε γλυπτική, ζωγραφική, αρχιτεκτονική και ρυθμολογία. Ο Νομικός είχε ήδη στο ενεργητικό του το τέμπλο του Αγίου Διονυσίου του Αρεοπαγίτη στην Αθήνα, καθώς και το Δεσποτικό θρόνο, τα εικονοστάσια και τα παγκάρια της Μητρόπολης. Ο Νομικός καταθέτει την προσφορά του για την κατασκευή του τέμπλου του Ναού του Αγίου Σπυρίδωνα στις 5 Αυγούστου, του '52 και δύο μέρες αργότερα, στις 7 Αυγούστου καταθέτει αντίστοιχη προσφορά –προϋπολογισμό για την αγιογράφηση των εικόνων του τέμπλου (τα δύο βημόθυρα με τους αρχαγγέλους, τις τέσσερις μεγάλες και τις τέσσερις μικρές εικόνες – προσκυνητάρια του Ι. Χριστού, της Πλατυτέρας, του αγίου Ιωάννου του Προδρόμου και του αγίου Σπυρίδωνος, τις εικόνες του Μυστικού Δείπνου, του Δω-

δεκάορτου και της Ωραίας Πύλης) από τον αγιογράφο Νικόλαο Στρατούλη (1906-1973). Γεννημένος στην Ζάκυνθο ο Στρατούλης, με σπουδές στη Φλωρεντία και στη συνέχεια με τους Γερανιώτη, Βικάτο και Πελεκάση, ήταν ήδη καταξιωμένος αγιογράφος. Οι αγιογραφίες του, μνημειακού συνήθως χαρακτήρα, έχουν ως πρότυπα την κρητική και επτανησιακή σχολή με ξεκάθαρα σχήματα και χρώματα.

Ενδιαφέρον παρουσιάζουν κάποιες μικρές λεπτομέρειες στις δύο αυτές προσφορές. Έτσι πχ. ο Νομικός αναφέρει ότι, αν το έργο κατασκευαστεί από φλαμουριά θα χρειαστεί τέσσερις μήνες για να αποπερατωθεί, ενώ, αν κατασκευαστεί από καρυδιά, πέντε. Αντίστοιχα, ο Στρατούλης μειώνει κατά το ένα τρίτο περίπου την τιμή της αγιογράφησης των τεσσάρων εικόνων του τέμπλου, στην περίπτωση που η Θεοτόκος και ο Ιησούς θα απεικονίζονται όρθιοι και όχι «ἐπὶ θρόνων διακοσμημένων διὰ χρυσοκονδυλιᾶς, ὅπως ἀπαιτεῖ ἡ βυζαντινὴ παράδοση».

Στις 5 Σεπτεμβρίου υπογράφεται τελικά το συμφωνητικό για το τέμπλο του ναού, μεταξύ του Κ. Γουλανδρή, ως προέδρου της Κοινότητας, και του Εμμ. Λαζαρίδη, αντί αμοιβής 20.500 δολαρίων. Στην τιμή συμπεριλαμβάνονται οι εργασίες των εργαζομένων καλλιτεχνών (ξυλογλυπτών, ζωγράφων, σιδηρουργών κλπ.) «μεθ' ἕνα ἕκαστον τῶν ὁποίων ὁ Ἐμμ. Λαζαρίδης ἔχει ἰδιαιτέρως συμβληθῆ», καθώς και τα έξοδα μεταφοράς τους στην Αμερική. Ακολουθεί μία πυκνή αλληλογραφία που θα κρατήσει τρία χρόνια . Στο διάστημα αυτό, ο Λαζαρίδης θα κάνει κάποιες επαφές με τον Φ. Κόντογλου και τον Α. Αστεριάδη που δεν θα προχωρήσουν, θα ταξιδέψει στη Νέα Υόρκη, προκειμένου να δει από κοντά τον χώρο και να επιβλέψει το στήσιμο του τέμπλου, θα αναλάβει την παραγγελία των πολυελαίων, του επιταφίου, του βελούδου της ωραίας πύλης, των προσκυνηταρίων και των φορητών εικόνων τους, του άμβωνα, του δεσποτικού θρόνου, των κηροστατών, των καντηλιών, του παγκαριού και γενικά όλου του εξοπλισμού του ιερού ναού.

Το 1952 ο Λαζαρίδης θα επισκεφθεί την Ν. Υόρκη, προκειμένου να επιβλέψει επί τόπου την εγκατάσταση των πρώτων αποστολών. Οι μεταφορές πραγματοποιούνται με το πλοίο «Νέα Ελλάς» του γραφείου Γουλανδρή. Το 1953 πρόεδρος της κοινότητας αναλαμβάνει ο Τσολαινός με αντιπρόεδρο τον Κ. Γουλανδρή. Η επικοινωνία του Λαζαρίδη με τον Γουλανδρή εξακολουθεί. Ο Λαζαρίδης προτείνει ο Γουλανδρής αποδέχεται, τονίζει όμως συνέχεια ότι το ταμείο της Κοινότητας λόγω «παντελοῦς σχεδὸν ἐλλείψεως χρημάτων» δυσχεραίνεται να δώσει αμέσως νέες παραγγελίες.

Σε επιστολή του, με ημερομηνία 26 Ιουνίου 1953, ο Κ. Γουλανδρής γράφει «Διά τὰ πράγματα τῆς ἐκκλησίας σοῦ ἐπαναλαμβάνω καὶ πάλιν ἰδιαιτέρως, νὰ βάλης τὸ χέρι σου στὴν συνείδησίν σου καὶ νὰ κοιτάξης νὰ ἐπιτύχης ἀφ' ἑνὸς μὲν καλὴν ἐργασίαν καὶ καλὸν ὑλικὸν ἀφ' ἑτέρου δὲ ὅσον τὸ δυνατὸν οἰκονομι-

κότερες τιμές, διότι, ὅπως καταλαβαίνεις, καὶ τὰ εἴδη αὐτὰ πολὺ φοβοῦμαι τελικῶς θὰ τὰ πληρώσωμεν ὁ κ. Τσολαινὸς καὶ ἐγώ».

Το έργο προχωρεί με δυσκολία. «Διὰ τὰ εἴδη ταῦτα, ἀτυχῶς» γράφει και πάλι ο Γουλανδρής «παρ' ὅλες τὶς προσπάθειές μας δὲν κατέστη δυνατὸν εἰσέτι νὰ εὑρεθῶσιν δωρηταὶ οἵτινες ἕκαστος νὰ ἀνελάμβανε ἐξ ὁλοκλήρου τὴν δαπάνην κατασκευῆς ἑνὸς ἑκάστου τῶν ἀνωτέρω εἰδῶν. Τὸ μόνον ποὺ ἐπετεύχθη εἶναι ὅτι μερικοὶ ἐλπίζομεν ὅτι βλέποντες χαραγμένα τὰ ὀνόματά τους θὰ φιλοτιμηθοῦν καὶ ἴσως τελικὰ θὰ καταβάλουν καὶ τὴν ὑπόλοιπον ἀξίαν τοῦ εἴδους. Διὰ τὸν λόγον αὐτὸν σὲ παρακαλῶ ὅπως μεριμνήσῃς νὰ χαραχθῶσιν τὰ κάτωθι ἀφιερώματα» και αναφέρει τα ονόματα των οικογενειών Γ. Μ. Τσουκαλά, Ι. Μύλλερ (Μυλωναδάκη), Ν. Ι. Μποτσάκου, Σ. Κ. Κουμαντάρου, Δ. Γ. Ζίκου, Β. Γεωργοπούλου, Ιασ. Δ. Χίου. Ταυτόχρονα υπογράφει το συμφωνητικό της νέας Ανάθεσης (Ιούλιος 53).

Ο Αρχιεπίσκοπος Βορείου και Νοτίου Αμερικής Μιχαήλ, που διαδέχθηκε τον Αρχιεπίσκοπο και μετέπειτα οικουμενικό Πατριάρχη Αθηναγόρα, επισκέπτεται τον Ι. Ναό του Αγίου Σπυρίδωνα και ενθουσιάζεται. «Ἠθέλησα νὰ ἴδω ἐκ τοῦ πλησίον τὰ νέα ἔργα Ἐκκλησιαστικῆς Τέχνης τὰ ὁποῖα μετεφέρθησαν πρὸ ὀλίγου ἐκ τῆς γενέτειράς μας Ἑλλάδος. Καὶ εὗρον ὅτι καὶ τὰ νέα τοιαῦτα εἶναι κατὰ πάντα ἐφάμιλλα πρὸς τὸ θαυμάσιον ξυλόγλυπτον εἰκονοστάσιον (εννοεί το τέμπλον) τὸ πρὸ τινῶν μηνῶν τοποθετηθὲν ἐν τῷ ὡς ἄνω Ἱερῷ Ναῷ καὶ ἐν Ἑλλάδι ὡσαύτως παρ' ὑμῶν φιλοτεχνηθέν. Ἀμφότερα τὰ εἰκονοστάσια τὰ ἐν τῷ Νάρθηκι τοῦ Ναοῦ τοποθετηθέντα, ὡς καὶ ὁ Δεσποτικὸς θρόνος εἶναι ἀπὸ πάσης ἀπόψεως ἐξαιρετικῆς ὡραιότητος καὶ χάριτος. Αἱ ἐπ' αὐτῶν εἰκόνες ὑπέροχα προϊόντα τῆς περιφήμου Βυζαντινῆς μας ἁγιογραφίας. Ὁ Ἱερὸς Ναὸς τοῦ Ἁγίου Σπυρίδωνος τῆς Ν. Ὑόρκης ἀποβαίνει τοιουτοτρόπως εἷς τῶν ὡραιοτέρων Ναῶν τῆς Ἀρχιεπισκοπῆς Ἀμερικῆς, μὲ Ἔργα ξυλόγλυπτα καὶ εἰκόνας μοναδικὰς μεταξὺ ὅλων τῶν ἐν Ἀμερικῇ Ναῶν μας. Ἐκφράζομεν τὰ ἐγκάρδια καὶ ὁλόψυχα συγχαρητήρια ἡμῶν κλπ. κλπ.»

Από τα στοιχεία που έχουμε στη διάθεση μας, σχέδια σε μεγάλη κλίμακα, ακόμη και 1:1 και φωτογραφίες, μπορούμε πράγματι να διαπιστώσουμε τη θαυμάσια δουλειά του Εμμ. Λαζαρίδη. Δυστυχώς δεν υπάρχει στο αρχείο του το σύνολο των σχεδίων του. Θα πρέπει να παραδόθηκαν στον Θεοφάνη Νομικό, προκειμένου αυτός να προχωρήσει στην εκτέλεση των ξυλόγλυπτων. Αλλά και από το μικρό αριθμό αυτών που διασώθηκαν είναι εμφανής η ποιότητα της δουλειάς του, καθώς και η ικανότητά του στο σχέδιο. Ο Λαζαρίδης ακολουθεί το τυπικό της ορθόδοξης εκκλησιαστικής ξυλογλυπτικής, σχεδιάζοντας άνθη, παγώνια, περιστέρια, κλήματα αμπέλου με δεξιοτεχνία και ταλέντο. Ιδιαίτερα χαριτωμένη είναι μία μικρή αγγελική μορφή στο πλάι του ξυλόγλυπτου δεσποτικού θρόνου. Ορισμένα θυμίζουν τα επτανησιώτικα ξυλόγλυπτα με τις πλούσιες διακοσμήσεις.

Φαίνεται όμως ότι η εκκλησιαστική κοινότητα του Αγίου Σπυρίδωνα επέλεξε τις πιο αυστηρές και περισσότερο γεωμετρικές προτάσεις του, πιθανότατα γιατί αυτές ήταν φθηνότερες σε εκτέλεση. Αντίθετα, όσον αφορά την αγιογράφηση, παρόλο ότι οι παραστάσεις του ένθρονου Χριστού και της ένθρονης Θεοτόκου ήταν κατά πολύ ακριβότερες, από την περίπτωση που αυτοί θα απεικονίζονταν όρθιοι, λόγω του κόστους του διακοσμημένου με χρυσοκοντυλιά θρόνου, η κοινότητα επιλέγει τις πρώτες. Στα σχέδια του Λαζαρίδη όμως και οι δύο μορφές είναι όρθιες και σχεδιασμένες με μία περισσότερο σύγχρονη απόδοση, που γίνεται περισσότερο φανερή στο προσκυνητάρι της Παναγίας, όπου μάλιστα αναγράφει αφιέρωμα: Εμμανουήλ Λαζαρίδη. Τελικά το προσκυνητάρι πραγματοποιήθηκε ελαφρά τροποποιημένο ως αφιέρωμα της οικογένειας Μποτσάκου.

Είναι φανερό άλλωστε από την αρχή ότι ο Γουλανδρής επιθυμεί κάτι περισσότερο συντηρητικό, όταν επιλέγει τον Στρατούλη, έναντι του Κόντογλου και του Αστεριάδη. Σε ένα μικρό πολύπτυχο πάντως που κυκλοφόρησε ο Λαζαρίδης, πιθανότατα το 1954, και στο οποίο θα επανέλθουμε, αναφέρεται ότι οι εικόνες του τέμπλου είναι των κορυφαίων αγιογράφων Ν. Στρατούλη, Δ. Πελεκάση και Ν. Εγγονόπουλου. Όσον αφορά τον Πελεκάση, αυτό δεν ξαφνιάζει, εφόσον γνωρίζουμε ότι ήταν δάσκαλος και συνεργάτης του Στρατούλη. Και ο Νίκος Εγγονόπουλος όμως, ο μεγάλος μας ζωγράφος, γνωρίζουμε ότι είχε μαθητεύσει κοντά στον Παρθένη στα χρόνια των σπουδών του στην ΑΣΚΤ και ότι αργότερα, τρέφοντας ιδιαίτερο θαυμασμό για τη βυζαντινή τέχνη, μαθήτευσε στο εργαστήρι του Φ. Κόντογλου, με θεωρητική καθοδήγηση από τον Α. Ξυγγόπουλο. Με την αγιογραφία ασχολήθηκε μία μεγάλη περίοδο της καριέρας του, που εκτείνεται μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του '50. Δυστυχώς ο Λαζαρίδης δεν αναφέρει τι ακριβώς ζωγράφισε ο καθένας. Ένα μικρό σκίτσο όμως του Αρχάγγελου Γαβριήλ, κάρβουνο και μολύβι σε χαρτί του Εγγονόπουλου, με οδηγεί στο συμπέρασμα ότι αυτός είναι ο ζωγράφος των βημόθυρων του τέμπλου του Αγίου Σπυρίδωνα. Αντίστοιχα ο Πελεκάσης πρέπει να είναι ο δημιουργός της Σταύρωσης πάνω από την Ωραία Πύλη.

Το Δεκέμβριο του 1953, ο Λαζαρίδης υπογράφει ένα ακόμη συμφωνητικό με την εκκλησιαστική κοινότητα, όπου, εκτός των άλλων, του ανατίθεται η μετασκευή του άμβωνα (τελικά μάλλον σχεδιάστηκε από την αρχή ένας δεύτερος άμβωνας) και κάποια άλλα μικρότερα έργα (ξυλόγλυπτα κηροπήγια θύρες μονόφυλλες και δίφυλλες). Στις αρχές του 1954, τον Γουλανδρή απασχολεί η διακόσμηση των πλαισίων των παραθύρων με ψηφιδωτά και των υαλοστασίων με έγχρωμα τζάμια και το κατά πόσον αυτά μπορούν να πραγματοποιηθούν από τεχνίτες που βρίσκονται στην Αμερική, βάσει των σχεδίων του Λαζαρίδη, ή πρέπει να έρθουν ειδικοί τεχνίτες από την Ελλάδα. Επισημαίνει επίσης στον Λαζαρίδη ότι πρέπει να τοποθετηθούν στον ναό δύο μαρμάρινες

πλάκες, όπου θα αναγράφονται τα ονόματα των Ιωάννου Π. Γουλανδρή και Βασιλείας Π. Τσολανού ολογράφως, και τέσσερις ακόμη πλάκες με φύλλο χρυσού εικοσιτεσσάρων καρατίων με τα ονόματα των μεγάλων δωρητών, των ευεργετών και των δωρητών.

Τέλος, στα τέλη Ιουνίου του 1954 τα τελευταία γράμματα του Γουλανδρή αναφέρονται στο θέμα της ορθομαρμάρωσης, για το οποίο, σύμφωνα με το συμφωνητικό, ο Λαζαρίδης είναι υπεύθυνος προσωπικά για την εργασία αυτή. Η ιστορία ξεκινά από το ότι ο Λαζαρίδης ζητά τη μετάβαση στη Νέα Υόρκη ειδικών μαρμαράδων από την Ελλάδα, ενώ οι Ελληνοαμερικάνοι θεωρούν ότι η εργασία μπορεί να γίνει από ντόπιους τεχνίτες . Επειδή όμως για τη μετάβαση μαρμαροτεχνιτών από την Ελλάδα απαιτείται ειδική πρόσκληση και εγγύηση από την Εκκλησία, η οποία δε δέχεται να το κάνει «ἤδη ἔχομεν ἀντιμετωπίσει διαφόρους πιέσεις ἀπὸ αὐτὸν τοῦτον τὸν Ἀρχιεπίσκοπον τὸν ὁποῖον συνεχῶς περιστοιχίζουν διάφοροι μαρμαράδες», ο Γουλανδρής προτείνει στον Λαζαρίδη, αν θεωρεί απαραίτητο, να χρησιμοποιηθούν τεχνίτες από την Ελλάδα. Αυτοί θα πρέπει να ναυτολογηθούν στο «Νέα Ελλάς» της Greek Line, να απολυθούν κανονικά όταν φθάσουν στην Αμερική, να μείνουν όσο διάστημα χρειαστεί για την εκτέλεση της εργασίας και στη συνέχεια να ναυτολογηθούν και πάλι και να επιστρέψουν με το επόμενο ή μεθεπόμενο δρομολόγιο στην Ελλάδα. Με τον τρόπο αυτό, θα καταφέρουν να παρακάμψουν τη θεώρηση του διαβατηρίου και την αντίδραση της Εκκλησίας, καθώς υπάρχουν πιέσεις από τον Αρχιεπίσκοπο, τον οποίο συνεχώς περιστοιχίζουν διάφοροι εντόπιοι μαρμαράδες. «Γι' αὐτὸ σοῦ ἐπαναλαμβάνω», γράφει ο Γουλανδρής στον Λαζαρίδη, «εἰς περίπτωσιν καθ' ἣν τελικῶς ἀποφασίσῃς νὰ θέσῃς εἰς ἐνέργειαν τὴν ὡς ἄνω ἰδέαν ἡμεῖς οὐδεμίαν θέλομεν νὰ ἔχωμεν ἀνάμιξιν καὶ οὐδὲν γνωρίζομεν ἐπὶ τοῦ προκειμένου. Πιστεύω νὰ ἔχω ἐξηγηθῆ ἀρκετὰ σαφῶς». Δεν γνωρίζω αν τελικά πήγαν, με την περίεργη αυτή μέθοδο, μαρμαροτεχνίτες από την Ελλάδα στη Νέα Υόρκη.

Οπωσδήποτε πάντως ο ναός ολοκληρώθηκε. Η επιτυχία του εγχειρήματος έχει ως αποτέλεσμα να κυκλοφορήσει ο Λαζαρίδης ένα πολύπτυχο με εννέα επιστολικά δελτάρια, ένα από το μνημείο του Άγνωστου Στρατιώτη, με τον πρόεδρο των ΗΠΑ Στρατηγό Αϊζενχάουερ να καταθέτει στεφάνι στο μνημείο, και οκτώ από τον ιερό ναό του Αγίου Σπυρίδωνος Νέας Υόρκης (την πρόταση του για την αγιογράφηση, το τέμπλο, τον άμβωνα, τον δεποτικό θρόνο, το προσκυνητάρι της Θεοτόκου, μανουάλια και θύρες και δύο αγιογραφίες του Στρατούλη) με τον τίτλο: «Ἐκκλησιαστικαὶ διακοσμητικαὶ μελέται Ἐμμ. Λαζαρίδη ἀρχιτέκτονος, Συγγροῦ 4, Ἀθῆναι».

Το πολύπτυχο συνόδευε επιστολή προς τους προϊσταμένους των Ιερών Ναών Ελλάδος και Αμερικής, όπου, αφού επισημαίνει ότι το γραφείο Εμμανουήλ Λαζαρίδη είναι «Δημιουργὸς τοῦ Ἐν Ἀθήναις Ἐθνικοῦ Μνημείου τοῦ Ἀγνώ-

στου Στρατιώτου», αναφέρει ότι αναλαμβάνει: «Α) Τὴν ἀρχιτεκτονικὴν μελέτην ἀνεγέρσεως ἢ μεταρρυθμίσεως ἢ ἐπεκτάσεως Ι. Ναῶν. Β) Τὴν μελέτην καὶ ἐκτέλεσιν Τέμπλων Ἁγίας Τραπέζης, Ὡραίας Πύλης, Ἄμβωνος, Δεσποτικοῦ, Προσκυνηταρίων, Κηροστατῶν, Κολυμβηθρῶν, Κανδυλίων καὶ λοιπῶν Ἐκκλησιαστικῶν σκευῶν. Τὰ σκεύη ταῦτα, ξυλόγλυπτα, μαρμάρινα, ἀργυρᾶ ἢ μετάλλινα θὰ εἶνε ἀμιγοῦς Βυζαντινῆς τέχνης καὶ ἔργα Μουσειακῆς ἀξίας. Γ) Τὴν μελέτην καὶ ἐκτέλεσιν παντὸς Χρυσοκεντήτου εἴδους ἀφορῶντος τὸ λειτουργικὸν μέρος τῆς Ἐκκλησίας ὡς Μιτρῶν, Λαβάρων, Σινδονῶν, Ἁγίων Τραπεζῶν, Παραπετασμάτων Ὡραίας Πύλης, Ἐπιταφίων κλπ. Δ) Τὴν Διακόσμησιν καὶ Ἁγιογράφησιν τοῦ ἐσωτερικοῦ συνόλου τῶν Ναῶν. Ὅλα τὰ ἀνωτέρω ἐκτελοῦνται ὑπὸ τοῦ Γραφείου Ἀρχιτέκτονος κ. ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΛΑΖΑΡΙΔΗ, τὸ ὁποῖον διαθέτει τὸ τελειότερον συγκρότημα ἐκ τῶν ἀρίστων καλλιτεχνῶν τῆς Βυζαντινῆς ἁγιογραφίας καὶ τῶν ἐκ παραδόσεως εἰδικευμένων ξυλογλυπτῶν καὶ χρυσοκεντητῶν της Βυζαντινῆς Τέχνης. Τὸ Γραφεῖον τοῦ κ. ΕΜΜ. ΛΑΖΑΡΙΔΗ εἶναι πρόθυμον νὰ σᾶς ἐξυπηρετήσῃ καὶ νὰ σᾶς δώσῃ τὰς συμβουλάς του διὰ τὸν καλλίτερον καὶ ἐπὶ τῇ βάσει τῶν διατιθεμένων πόρων σας, οἰκονομικώτερον τρόπον τῆς ἐκτελέσεως τῆς ἐργασίας σας».

Στην επιστολή, εκτός από το πολύπτυχο, επισυνάπτεται και φωτοτυπημένο αντίγραφο της επιστολής του Αρχιεπισκόπου Αμερικής. (Στον φάκελο 137 του Αρχείου Λαζαρίδη των ΑΝΑ υπάρχει υποφάκελος με τον τίτλο αποστολή πολύπτυχων, είναι όμως κενός). Ήδη από την αρχή της συνεργασίας τους, ο Γουλανδρής είχε επισημάνει στον Λαζαρίδη ότι, μετά από την αποπεράτωση του Αγίου Σπυρίδωνα, θα έχει προτάσεις συνεργασίας και από άλλες ελληνορθόδοξες κοινότητες των Ηνωμένων Πολιτειών, που θα θελήσουν να εξωραΐσουν τους Ναούς, τα κοινοτικά τους κέντρα και τα σχολεία τους γιατί «ἡ ἅμιλλα ἀποτελεῖ τὸ χαρακτηριστικὸ παράδειγμα τοῦ τόπου αὐτοῦ» και ότι δεν πρέπει να αποκλείει τη δυνατότητα ανάληψης και άλλων έργων παρόμοιας φύσης. Πράγματι, στον ίδιο φάκελο υπάρχει μία επιστολή από τον ιερέα του Ναού του Αγίου Νικολάου του Michigan σχετικά με την αγιογράφηση του ναού και μία πιθανή πρόταση για τον δεσποτικό θρόνο της ελληνικής ορθοδόξου κοινότητος στο Charleston. Δεν γνωρίζουμε αν τελικά πραγματοποιήθηκαν τα σχετικά έργα.

Αντίστοιχα, ο Θεοφάνης Νομικός ανέλαβε στη συνέχεια την εκτέλεση των τέμπλων του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου στη Ν. Υόρκη (Annunciation 325 W 85 St), του Αγίου Δημητρίου στο Illinois (2704 West Carmen Ave), του Αγίου Τρένιου-Αγίου Γεωργίου στο New Jersey (106 Jackson St) και της Επισκοπής του Σικάγου, ενώ ο Νικόλαος Στρατούλης ανέλαβε και την αγιογράφηση του τέμπλου του Αγίου Γεωργίου στη Νέα Υόρκη (140E 103St).

Στο φάκελο 137 του αρχείου Λαζαρίδη των ΑΝΑ, που αναφέρθηκε προηγουμένως, υπάρχουν επίσης κάποια σχέδια εκκλησιαστικών ειδών, όπως δεσποτικοί θρόνοι, άμβωνες , κολυμπήθρα κλπ., δεν γνωρίζουμε όμως για ποιους

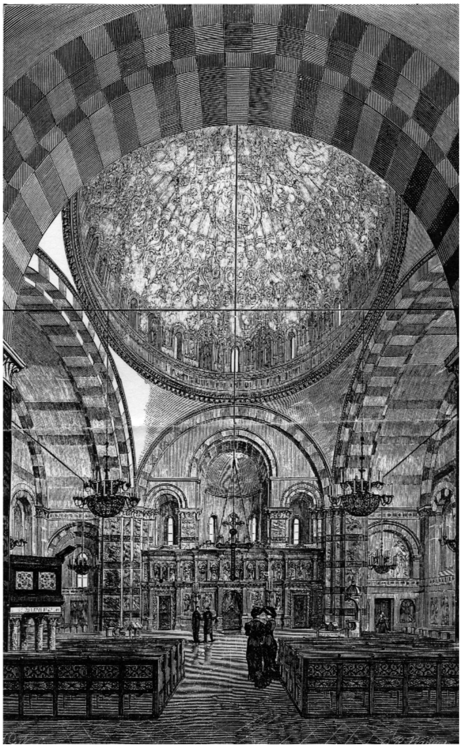
ναούς σχεδιάστηκαν. Υπάρχουν επίσης διακοσμητικά μοτίβα για την αγιογράφηση ναού, που προορίζονταν επίσης για το Ναό του Αγίου Σπυρίδωνα (φακ. 44) και που τελικά όμως δεν πραγματοποιήθηκαν.

Ξεκίνησα, όπως είπα και στην αρχή, την έρευνα στο Αρχείο Λαζαρίδη με την πρόθεση να ερευνήσω ένα μέρος ενός μεγάλου κεφαλαίου που αφορά την εκτός Ελλάδος ναοδομία των ορθόδοξων εκκλησιών, που μου είχε κινήσει το ενδιαφέρον μελετώντας την αρχιτεκτονική του 19^{ου} αιώνα. Φοβάμαι όμως ότι στο θέμα αυτό, πέρα από τη μελέτη και παρουσίαση μιας πολύ συγκεκριμένης περίπτωσης, όπου επιβεβαιώνεται βέβαια η άποψη ότι σε αυτές τις περιπτώσεις ο κύριος λόγος επιλογής ύφους αρχιτεκτονικού και εσωτερικής διακόσμησης οφείλεται, κατά κύριο λόγο, στον χορηγό και στο προεδρείο της εκκλησιαστικής κοινότητας, και επομένως στο προσωπικό τους γούστο, ή στην καλλίτερη περίπτωση στον σύμβουλο αρχιτέκτονα (η περίπτωση του Αγίου Σπυρίδωνα είναι σίγουρα μία από τις καλλίτερες), δεν μπόρεσα να προχωρήσω πολύ περισσότερο. Μελετώντας όμως τον Άγιο Σπυρίδωνα προέκυψε από μόνο του ένα άλλο θέμα, που παρουσιάζει εξίσου σημαντικό ενδιαφέρον και που αφορά την εσωτερική διακόσμηση και τον σχεδιασμό των ξυλόγλυπτων κινητών και μη στοιχείων του ναού.

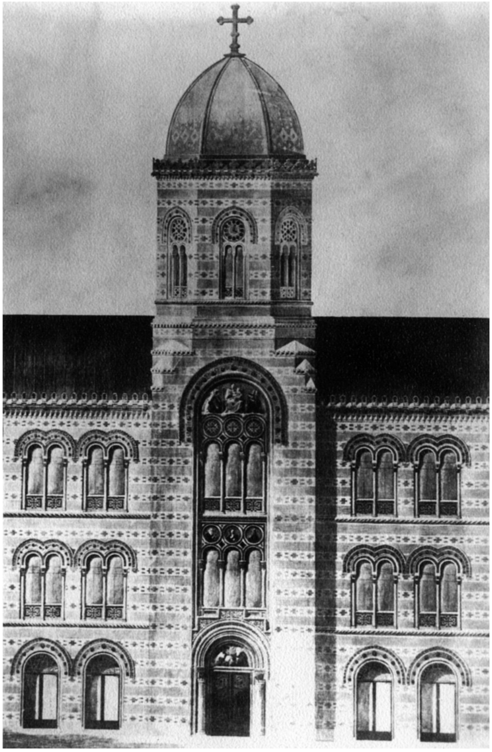
Με αφορμή λοιπόν τον σχεδιασμό των ξυλόγλυπτων αλλά και των ορθομαρμαρώσεων, των πλακοστρώσεων και των ψηφιδωτών του Αγίου Σπυρίδωνα Νέας Υόρκης από τον Λαζαρίδη, και κυρίως του πολύπτυχου στο οποίο ήδη αναφέρθηκα, άνοιξα και τον φάκελλο της Αγίας Τριάδας Πειραιώς και στη συνέχεια αντίστοιχους φακέλλους των αρχείων Αθ. Δεμίρη, Σ. Κυδωνιάτη, Τ. Νομικού και διαπίστωσα ότι όλοι σχεδίαζαν μόνοι τους τα τέμπλα, τους άμβωνες, τα εικονοστάσια (ξύλινα ή μαρμάρινα) τους πολυελαίους κλπ. και οι ξυλογλύπτες εκτελούσαν τα σχέδια που τους έδιναν. Συχνά μάλιστα καθόριζαν και τις ζωγραφικές διακοσμήσεις του ναού. Από ό,τι γνωρίζω και το θέμα αυτό είναι στο σύνολό του αμελέτητο και θα άξιζε ίσως να μελετηθεί, πιθανότατα σε συνεργασία αρχιτέκτονα και ιστορικού της τέχνης. Ίσως το σημερινό Συνέδριο να δώσει την ευκαιρία στη Θεολογική Σχολή να οργανώσει ένα παρόμοιο ερευνητικό πρόγραμμα με την οικονομική υποστήριξη της Ἐκκλησίας της Ελλάδας.



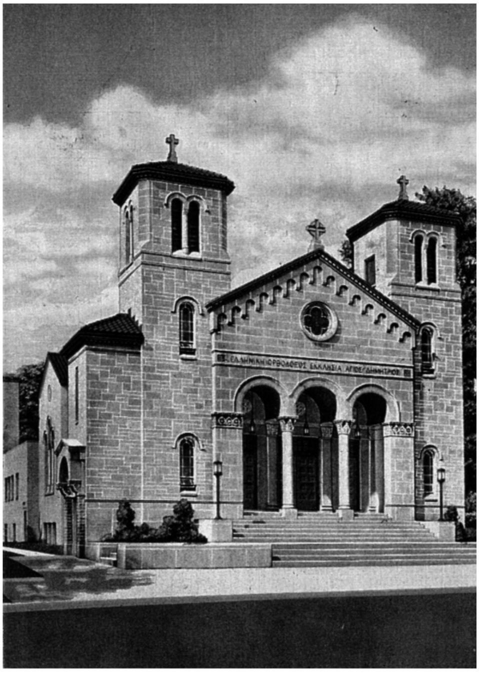
Εικ. 1. Wiesbaden. Ελληνικός Ορθόδοξος Ναός (επιστολικό δελτάριο).



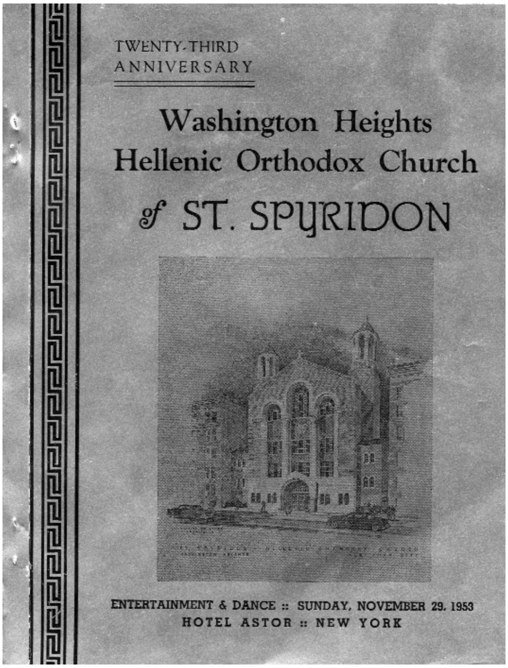
Εικ. 2. Λονδίνο, The London Illustrated News, Ιανουάριος 1850. Ναός Αγίας Σοφίας. Άποψη του εσωτερικού. Αρχιτέκτων Λ. Καυταντζόγλου.



Εικ. 3. Wien. Αρχιτέκτων Θεόφιλος Χάνσεν. Όψη του Ναού της Αγίας Τριάδας (από το βιβλίο του Χ. Χοτζάκογλου *Οι ελληνορθόδοξοι ναοί και ο ελληνισμός της Βιέννη*).



Εικ. 4. Bakersfield California.Ιερός Ναός Αγίου Γεωργίου (επιστολικό δελτάριο).



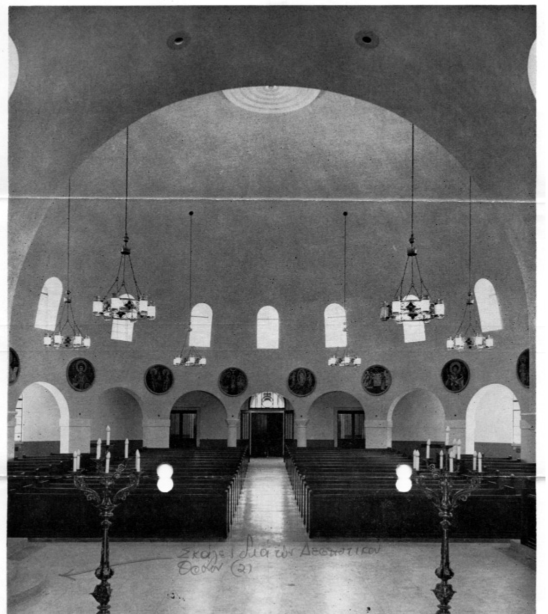
Εικ. 5. Αφιερωματικός τόμος του Ιερού Ναού Αγίου Σπυρίδωνα Νέας Υόρκης, 1953.



Εικ. 6. Διαφημιστικό έντυπο του Υπερωκεανίου «Ολύμπια», Μάιος 1954.



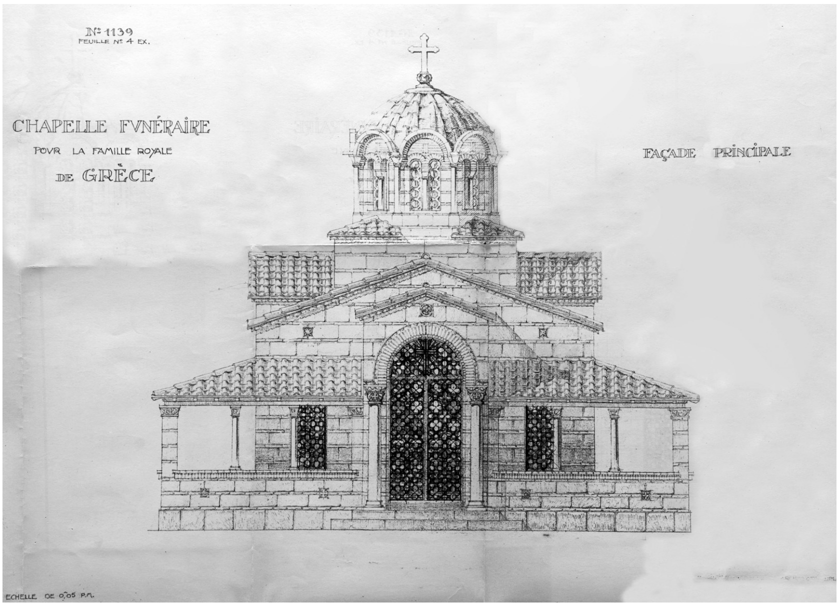
Εικ. 7. Νέα Υόρκη. Ιερός Ναός του Αγίου Σπυρίδωνα και το Κοινοτικό Κέντρο.



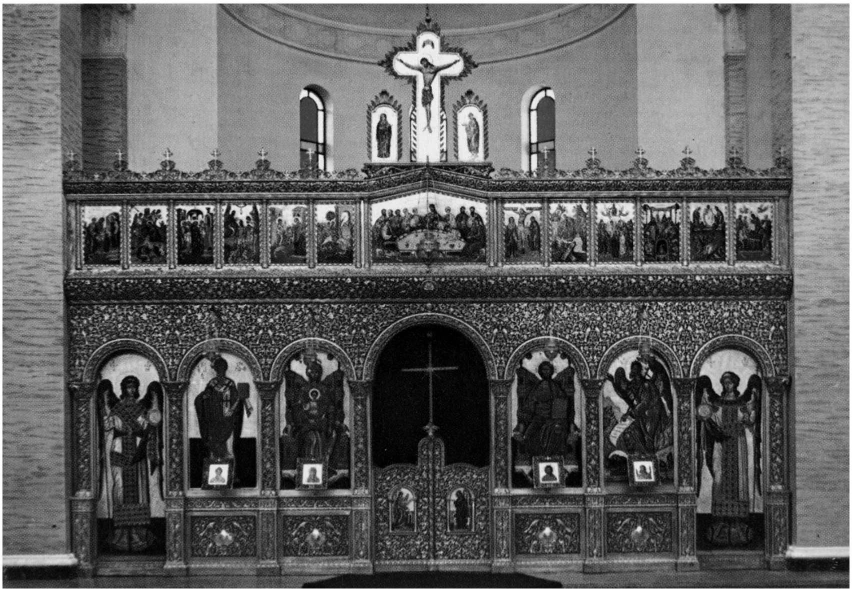
Εικ. 8.
Το εσωτερικό
του Ιερού Ναού
Αγίου Σπυρίδωνα
Νέας Υόρκης.



Εικ. 9. Ν. Υόρκη. Άγιος Σπουρίδων.
Το εσωτερικό του Ναού πριν την εγκατάσταση του τέμπλου.



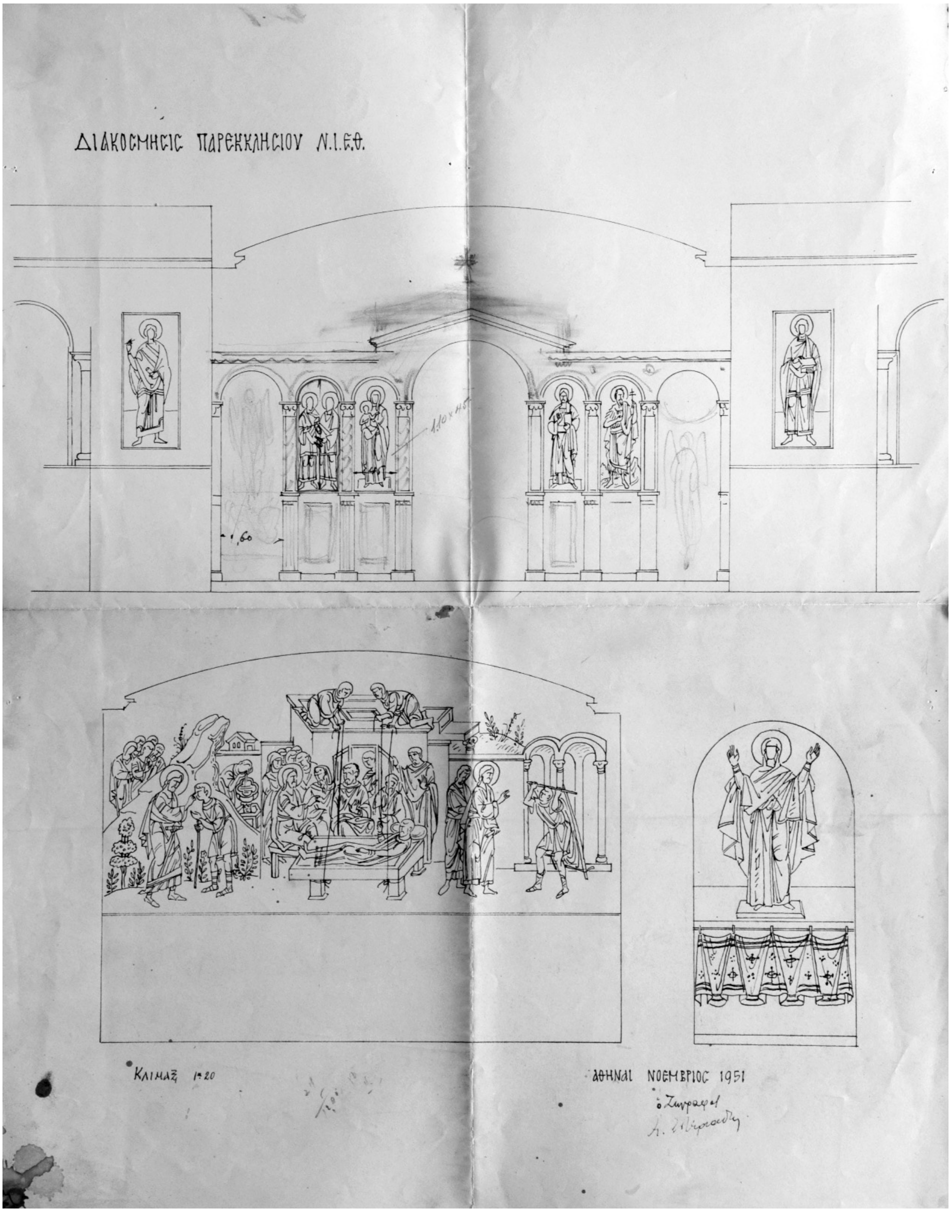
Εικ. 10. Τατόι Αττικής. Ταφικό Παρεκκλήσι Βασιλέων Κωνσταντίνου και Σοφίας.
Αρχιτέκτονας Εμμ. Λαζαρίδης.



Εικ. 11. Το τέμπλο του Ιερού Ναού Αγίου Σπυρίδωνα Νέας Υόρκης. Δωρεά Κ. Γουλανδρή και Θ. Τσολάνη. Εικονογράφηση Ν. Στρατούλη, Δ. Πελεκάση και Ν. Εγγονόπουλου.



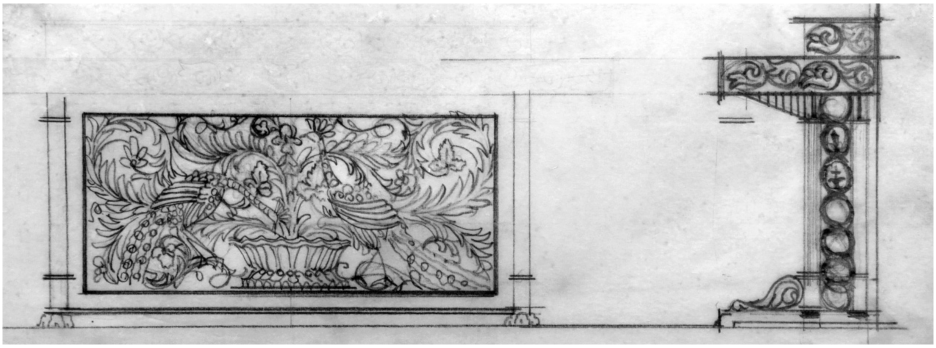
Εικ. 12. Το τέμπλο του Ιερού Ναού Αγίου Σπυρίδωνα Νέας Υόρκης. Ο άγιος Ιωάννης ο Βαπτιστής. Έργο του Ν. Στρατούλη.



Εικ. 13. Πρόταση του ζωγράφου Α. Αστεριάδη για την αγιογράφηση του Παρεκκλησίου του Ναού του Αγίου Σπυρίδωνα Νέας Υόρκης.



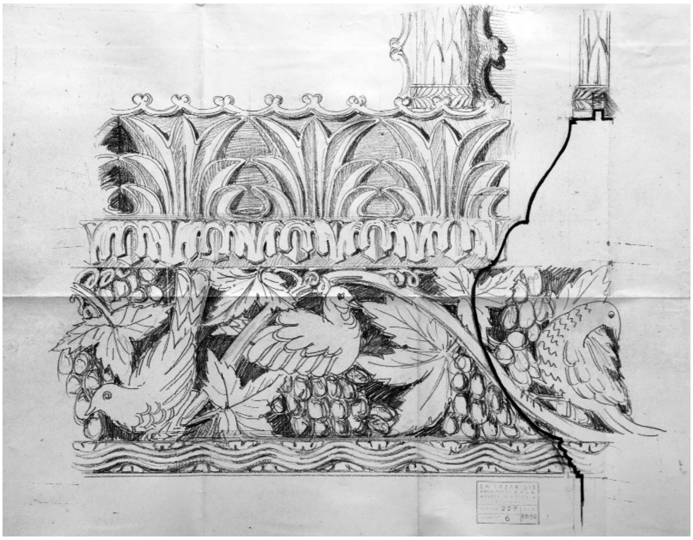
Εικ. 14. Μανουάλιον του Ναού.



Εικ. 15. Κηροστάτης του Ναού. Σχέδιο του Εμ. Λαζαρίδη.



Εικ. 16. Λεπτομέρεια από Προσκυνητάρι. Σχέδιο του Εμ. Λαζαρίδη.



Εικ. 17. Λεπτομέρεια. Σχέδιο του Εμ. Λαζαρίδη.



Εικ. 18. Προσκυνητάρι της Παναγίας του Ναού. Σχέδιο του Εμ. Λαζαρίδη.



Εικ. 19. Θύρα του νάρθηκα του Ναού.



Εικ. 20. Προσχέδιο για τον άμβωνα του Ναού.

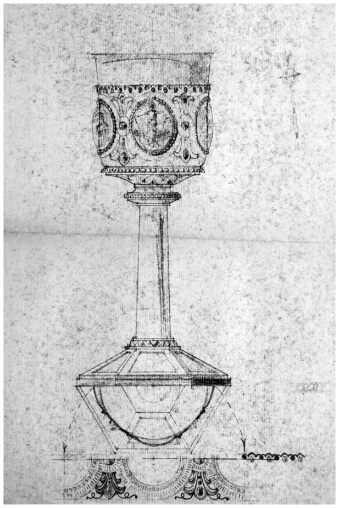


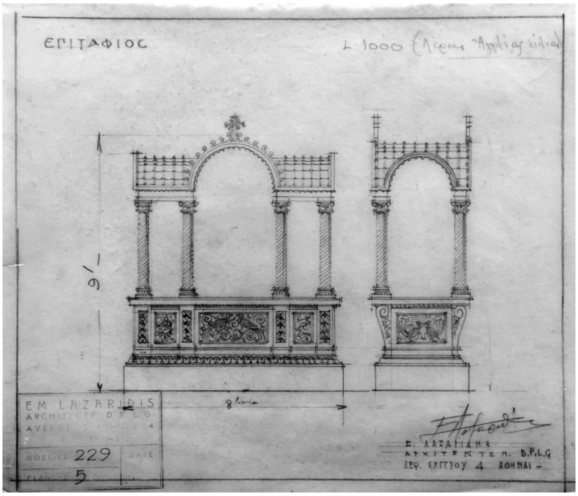
Εικ. 21. Ο τελικός άμβωνας του Ναού.



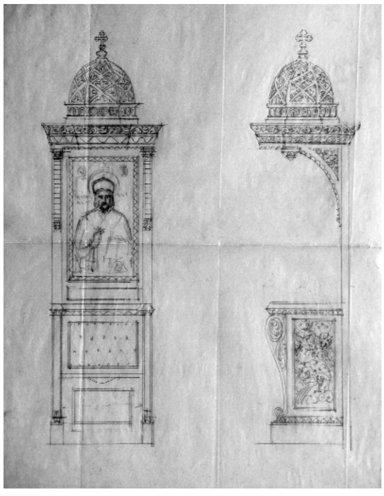
Εικ. 22. Ο πρώτος άμβωνας του Ναού.

Εικ. 23. Δισκοπότηρο του Ναού. Σχέδιο του Εμμ. Λαζαρίδη.





Εικ. 24. Επιτάφιος του Ναού. Σχέδιο του Εμμ. Λαζαρίδη.



Εικ. 25. Δεσποτικός Θρόνος του Ναού. Σχέδιο του Εμμ. Λαζαρίδη.

Μαρία Δανιήλ

Η ΔΗΜΟΤΙΚΗ ΝΑΟΔΟΜΙΑ ΤΗΣ ΑΘΗΝΑΣ (1835-1862)

Με τη σύσταση του νέου Ελληνικού κράτους, η διαχείριση των εκκλησιαστικών υποθέσεων και της εκκλησιαστικής περιουσίας ανατέθηκε το 1833, με Βασιλικό Διάταγμα, στην *ἐπί τῶν Ἐκκλησιαστικῶν καί τῆς Δημοσίας Ἐκπαιδεύσεως Γραμματεία*[1]. Το ίδιο έτος, με το Β. Δ/γμα «Περί συστάσεως τῶν Δήμων», καθορίστηκε η διοίκηση των τοπικών εκκλησιαστικών καταστημάτων να εκτελείται από το δήμο, μέσω των εκκλησιαστικών συμβουλίων[2]. Στην προσπάθεια ορθής διαχείρισης της εκκλησιαστικής περιουσίας, που ήταν από τα πρώτα θέματα που απασχόλησαν την τότε Κυβέρνηση, παραχωρήθηκαν με το ίδιο διάταγμα στους δήμους όσοι ναοί ή μονές λειτουργούσαν εκείνη την εποχή, ενώ στο κράτος οι ερειπωμένοι ναοί, που ήταν και η πλειονότητα.

Η σφοδρή αντίδραση της Κοινότητας των Αθηναίων, που απέβλεπε να εγκαταστήσει στα *εκκλησιόπεδα* των ερειπωμένων ναών τους πτωχούς και ανέστιους δημότες λόγω της εφαρμογής του νέου σχεδίου της πόλης, προκάλεσε τη χρονική περίοδο 1835-1836 Β. Διατάγματα[3], σύμφωνα με τα οποία ανατέθηκαν στους δήμους οι ναοί των διαλυθέντων μοναστηριών και η περιουσία των ενοριακών ερειπωμένων ναών. Εξαίρεση αποτέλεσε ο ναός της Σώτειρας Λυκοδήμου, το μετόχι του διαλυμένου μοναστηριού της Καισαριανής, που παραχωρήθηκε δωρεάν το 1847 με Β. Δ/γμα στη Ρωσική Αυτοκρατορική πρεσβεία[4].

---

1. Σύμφωνα με το Β. Δ/γμα της 3(15) Απριλίου «περί τοῦ σχηματισμοῦ καί τῆς ἁρμοδιότητος τῆς ἐπί τῶν Ἐκκλησιαστικῶν καί τῆς Δημοσίας Ἐκπαιδεύσεως Γραμματείας τῆς Ἐπικρατείας», ΦΕΚ 14/1833, η φροντίδα της ανέγερσης και της διατήρησης *τῶν ἀναγκαίων οἰκοδομῶν διά ἐκκλησίας καί διά κατοικίαν τῶν ἐφημερίων*, ταυτόχρονα με τη σύσταση και ανακαίνιση ιερατικών κτηρίων προς εκπαίδευση του κλήρου, ήταν στην αρμοδιότητα της παραπάνω Γραμματείας.

2. Β. Δ/γμα της 27-12(8-1-1834) 1833 «περί συστάσεως τῶν Δήμων», ΦΕΚ 3/10-1-1834.

3. Β. Δ/γμα της 24-4-1835 «περί τῶν Ἱερῶν Ναῶν τῶν διαλυμένων μοναστηρίων», ΦΕΚ 11-5-1835, Β.Δ/γμα της 20-5-1836 «περί τῶν ἐκκλησιαστικών κτημάτων», ΦΕΚ 22/27-5-1836.

4. Β. Δ/γμα της 7/3/1847.

Ο δήμος αναλάμβανε την υποχρέωση να διαθέσει την περιουσία των ερειπωμένων ναών για την ανέγερση νέων ενοριακών ναών, ενώ το τυχόν περίσσευμα για τη σύσταση ενός δημοτικού σχολείου αρρένων και ενός θηλέων. Ταυτόχρονα αποφασίστηκε η περιουσία των διαλυμένων μοναστηριών να εκποιηθεί από την επί των Εκκλησιαστικών Γραμματεία για την ανέγερση αποκλειστικά ενός Πανεπιστημίου.

Τα έσοδα της εκποίησης της περιουσίας των ενοριακών ναών υπήρξαν κινητήρια δύναμη για τις ενέργειες του δήμου, σχετικά με τις αποκαταστάσεις και τη διαχείριση των υπαρχόντων ναών, κυρίως όμως για την ανοικοδόμηση του νέου μητροπολιτικού ναού.

Σύμφωνα με την τότε νομοθεσία και μέχρι το 1910 τουλάχιστον, όταν η νομοθεσία μεταβάλλεται, η ναοδομία της πόλης των Αθηνών ελέγχεται από το δήμο, δηλαδή είναι δημοτική. Η διαχείριση των ενοριακών ναών, η ανέγερση, η επισκευή, η επέκταση και ο εξοπλισμός τους εκτελούνταν από τα Εκκλησιαστικά Συμβούλια, αποτελούμενα από τους επιτρόπους, που αποτελούσαν ο δήμαρχος, ο εκάστοτε εφημέριος και δύο έως τέσσερις δημότες, διοριζόμενοι από το Δημοτικό Συμβούλιο[5]. Τα Εκκλησιαστικά Συμβούλια διαχειρίζονταν τα οικονομικά του ναού με την έγκριση πάντα του ΔΣ, ενώ η θητεία των επιτρόπων ανανεωνόταν κάθε τρία χρόνια.

Μετά τον μακροχρόνιο απελευθερωτικό αγώνα, οι περισσότεροι ναοί της πόλης[6] ήταν ερειπωμένοι, ενώ ελάχιστοι βρίσκονταν σε σχετικά καλή κατάσταση, μεταξύ των οποίων το Καθολικό του Μεγάλου Μοναστηρίου (Μοναστηράκι) και οι ναοί των Αγίων Αναργύρων Ψυρρή, της Καπνικαρέας, του Αγίου Νικολάου Ραγκαβά, της Παναγίας του Ρούμπη (σημερινή Ρόμβης), του Αγίου Γεωργίου του Καρύκη, της Μεταμόρφωσης (Σωτείρα Κοττάκη) στην Πλάκα, του Αγίου Γεωργίου στο Θησείο, της Παναγίας της Γοργοεπηκόου, της Αγίας Ειρήνης και των Αγίων Θεοδώρων[7].

Με την εγκατάσταση της Κυβέρνησης στην Αθήνα, επισκευάστηκαν από αυτήν οι δώδεκα από τους υπάρχοντες ναούς, ενώ οι υπόλοιποι γκρεμίστηκαν και τα υλικά τους χρησιμοποιήθηκαν για τη συντήρηση-αποκατάσταση άλλων

5. Άρθρ. 114, Κεφάλαιο Γ' «περί διοικήσεως τῆς περιουσίας τῶν κατά τόπους ἀγαθοεργῶν καταστημάτων» και Β. Δ/γμα της 27-12(8-1-1834) 1833 «περί συστάσεως τῶν Δήμων», ΦΕΚ 3/10-1-1834.

6. Ο μεγάλος αριθμός των βυζαντινών και μεταβυζαντινών ναών που είχαν διατηρηθεί στην Αθήνα οφείλεται στα προνόμια που παρεχώρησε ο Μωάμεθ ο Κατακτητής στους Αθηναίους το 1458, βάσει των οποίων δεν επιτρεπόταν καμία από τις εκκλησίες, εκτός του Παρθενώνα, να μετατραπεί σε μουσουλμανικό τζαμί. Χ. Μπούρας, *Αθήναι. Από την Κλασική Εποχή έως Σήμερα (5ος αι. π.Χ. – 2000 μ.Χ.)*, Αθήνα 2000,

7. Δ. Γέροντας, *Ιστορία του Δήμου Αθηναίων (1835-1971)*, Αθήνα 1972, 33.

ναών[8], για την οικοδόμηση κατοικιών των απόρων δημοτών[9] αλλά και για διάφορα δημόσια έργα[10]. Ο τρόπος ήταν τόσο βιαστικός και μαζικός, που επέφερε τη Διαμαρτυρία της Ι. Συνόδου και της Δημογεροντίας Αθηνών προς τη Νομαρχία Αττικής, ώστε να μη χρησιμοποιούνται λειτουργικά μέλη του ναού και τμήματα τοιχοποιίας που φέρουν εικονογράφηση[11].

Είναι επίσης γνωστό ότι στα πρώτα χρόνια του ελληνικού κράτους, λόγω έλλειψης δημοσίων κτηρίων, πολλοί από τους υπάρχοντες ναούς στέγασαν διάφορες χρήσεις που αρκετές φορές προκαλούσαν τη βεβήλωσή τους[12] αλλά και την αλλοίωση της μορφής τους με τις επεκτάσεις και τις τροποποιήσεις που δέχθηκαν, ώστε να μπορέσουν να στεγάσουν τη νέα τους χρήση[13]. Η συσσωρευμένη δυσαρέσκεια για το γεγονός αυτό, προκάλεσε μερικά χρόνια αργότερα την άρνηση της Δημοτικής αρχής σε παρόμοιες επαναχρήσεις, όπως του ναού του Αγίου Αθανασίου στην οδό Καραϊσκάκη ως αστυνομικού γραφείου, με την εκτίμηση ότι δεν είναι σωστό οι ιεροί χώροι των ναών να μεταβάλλονται σε κατοικητήρια ανθρώπων[14].

Πολλοί ναοί, παρότι είχαν επισκευαστεί στα πρώτα χρόνια και λειτουργούσαν ήδη, θυσιάστηκαν για τη διεύρυνση της ρυμοτομίας και τη δημιουργία-

---

8. Έγγραφη έκκληση της 12(24)-10-1834 των Δημογερόντων της Αθήνας προς τη Γραμματεία της επί των Εκκλησιαστικών και Παιδείας, όπως τα υλικά των ερειπωμένων ναών διατεθούν για την επιδιόρθωση της τότε Μητρόπολης (το Μεγάλο Μοναστήρι), ΓΑΚ, Οθωνικό Αρχείο, Αρχείο Υπ. Εκκλησιαστικών και Παιδείας, φ.4, και Μπίρης, *Αι Αθήναι*, 91.

9. Έγγραφη πρόταση της 21-12 (2-1)-1834 του Ι. Κωλέττη προς τον Όθωνα, μετά από συνεννόηση με τη Δημογεροντία, ΓΑΚ, Οθωνικό Αρχείο, Αρχείο Υπ. Εκκλησιαστικών και Παιδείας, φ.4, και Γ. Π. Παρασκευόπουλος, *Οι Δήμαρχοι των Αθηνών*, Αθήνα 1907, 36-37.

10. Χρήση ερειπίων ναού στον Ελαιώνα για την κατασκευή γεφυρών στον Κηφισό, ή του ναού του Αιόλου για σκέπαστρο καταλύματος του πεζικού, ΓΑΚ, Οθωνικό Αρχείο, Αρχείο Υπ. Εκκλησιαστικών και Παιδείας, φ.4.

11. Για το θέμα αυτό η Ι. Σύνοδος είχε εκφράσει πολλές αντιρρήσεις, αλλά αναγκάστηκε να συγκατατεθεί με τον όρο να μην χρησιμοποιούνται λειτουργικά μέλη του ναού π.χ. Αγία Τράπεζα, κίονες, όπως και τμήματα τοιχοποιίας με εικονογράφηση, Αρχιμανδρίτης Θεόκλητος Στράγκας, *Ἀναμνηστικόν ἐπί ἑκατονταετηρίδι Ἱ. Ναοῦ Ἁγ. Κων/νου Ὁμονοίας Ἀθηνῶν 1871-1971*, Αθήναι 1971, 11-13.

12. Ο ναός των Αγ. Ασωμάτων χρησιμοποιήθηκε από το στρατό ως φαρμακείο, οι ναοί της Χρυσοσπηλιώτισσας, της Καπνικαρέας, της Αγ. Ειρήνης και του Αγ. Γεωργίου Καρύτση ως εκλογικά κέντρα, Παρασκευόπουλος, *Δήμαρχοι*, 37, 176, 201.

13. Ο ναός της Παναγίας της Βλασσαρούς επεκτάθηκε ώστε να χρησιμοποιηθεί ως στρατοδικείο, με προϋπολογισμό εργασιών 499,50 δρχ. που συντάχθηκε από τον Εμ. Μανιτάκη της Α΄ Δ/νσης Μηχ/κου, ΓΑΚ , Οθωνικό αρχείο, Υπ. Στρατιωτικών, φ.87, ο ναός της Αγ. Ελεούσης ως Κακουργοδικείο, με τροποποίηση βάσει σχεδίων του Χρ. Χάνσεν, ο ναός του Χριστού Χριστοκοπίδη για τη στέγαση του Αρείου Πάγου κ.ά. Μ. Καρδαμίτση Αδάμη-Α. Παπανικολάου Κρίστενσεν, «Μετατροπή εκκλησιών σε αίθουσες δικαστηρίων», *Αρχαιολογία* 48 (1993), 58.

14. Πράξη Δημοτικού Συμβουλίου (ΠΔΣ) 92/3-1-1853.

πλατειών, όπως η βασιλική του Αγίου Αθανασίου στου Ψυρρή για το σχηματισμό της αντίστοιχης πλατείας ή η Αγία Μαύρα, παρεκκλήσι του ενοριακού ναού του Αγίου Δημητρίου του Γ′ τμήματος της πόλης, που κατεδαφίστηκε κατά τις εργασίες διαμόρφωσης της οδού Αθηνάς από τον Γάλλο μηχανικό Daniel[15].

Τα σχέδια και οι προϋπολογισμοί των επισκευών ή των επεκτάσεων εκπονούνται συνήθως από τον δημοτικό αρχιτέκτονα, αλλά και από ιδιώτη μηχανικό, στον οποίο έχουν απευθυνθεί οι επίτροποι του ναού. Εγκρίνονται όμως πρώτα από το ΔΣ, έπειτα και από την εισήγηση του δημοτικού αρχιτέκτονα, και διαβιβάζονται στη Νομαρχία για την επικύρωση της απόφασης.

Σε περιπτώσεις που παρατηρούνται αυθαίρετες κατασκευές, αυτές επισημαίνονται και απαιτείται η καθαίρεσή τους, όπως στην περίπτωση του ναού της Αγίας Τριάδας στον Κεραμεικό, όπου οικοδομήθηκε το 1855 πύργος στην πρόσοψη του ναού, χωρίς την άδεια της Δημαρχίας[16].

Οι δαπάνες των επισκευών ή των επεκτάσεων καλύπτονται βασικά από εράνους, δωρεές ενοριτών, βασιλικές επιχορηγήσεις, αλλά και δάνεια που επωμίζεται το Εκκλησιαστικό Συμβούλιο. Στην περίπτωση του ναού της Χρυσοσπηλιώτισας, οι επίτροποι αγόρασαν με έρανο, μεταξύ των ετών 1845-1852, δύο γειτονικές του ναού οικίες και ένα οικόπεδο, τα οποία αρχικά ενοικίαζαν. Με τα χρήματα αυτά κατασκεύασαν τα κελιά του ναού, περιτοίχισμα, κρήνη, χρηματοδότησαν τον παρόδιο υπόνομο και το 1856 τη λιθόστρωση της οδού Αιόλου[17]. Ο ναός του Αγίου Γεωργίου Καρύκη επισκευάστηκε επί δημαρχίας του Σπ. Βενιζέλου (1845-1850) με δάνειο 10.000 δρχ., που συνάφθηκε από τους επιτρόπους του ναού[18].

Η Κυβέρνηση αρκείται συνήθως στην έγκριση διενέργειας εράνου. Η συνδρομή της Α.Μ. για την επισκευή των ναών την εποχή εκείνη συνοψίζεται σε 800 δρχ. για τους Αγίους Θεοδώρους και 800 δρχ. για τον Άγιο Νικόλαο Ραγκαβά[19], ενώ ο μικρός ναός της Αγίας Τριάδας Κεραμεικού επισκευάστηκε με μέριμνα της Αμαλίας[20]. Ο Δήμος Αθηναίων, παρότι ο κατ' εξοχήν αρμόδιος,

---

15. Στην από 1/2/1862 επιστολή του μηχανικού Daniel προς το Υπ. των Εσωτερικών, αναφέρεται ότι τα ιερά σκεύη και τα εγκαίνια της εκκλησίας, μεταφέρθηκαν ύστερα από πρόταση του ίδιου του μηχανικού στη μικρή εκκλησία της Αγ. Τριάδας Κεραμεικού, ΓΑΚ, Οθωνικό Αρχείο, Αρχείο Σχεδίου Πόλεως, φ.12.

16. ΠΔΣ 97/17-8-1855.

17. Ε. Κοφινιώτης, *Τα πεπραγμένα εν τω εν Αθήναις Ι.Ν. της Χρυσοσπηλαιωτίσσης, 1835-1908, εν Αθήναις* 1908, 14.

18. Παρασκευόπουλος, *Δήμαρχοι,* 185.

19. Πίνακας συνδρομών της Α.Μ. προς ανέγερση ή επισκευή ναών, ΓΑΚ, Οθωνικό Αρχείο, Υπ. Εκκλησιαστικών, φ. 7.

20. Στην από 1/2/1862 επιστολή του μηχ/κου Daniel προς το Υπ. των Εσωτερικών, ΓΑΚ, Οθωνικό Αρχείο, Αρχείο Σχεδίου Πόλεως, φ.12.

σύμφωνα με τη νομοθεσία, για την ανάληψη των εξόδων επισκευής των ναών, ουσιαστικά αδυνατεί, αφού όλη η εκποιούμενη περιουσία των ενοριακών ναών χρησιμοποιείται για την ανέγερση του νέου μητροπολιτικού ναού. Τις περισσότερες φορές, αρνείται, επικαλούμενος την οικονομική δυσπραγία του, ενώ ορισμένες φορές χορηγεί μέρος της απαιτουμένης δαπάνης, όπως 600δρχ. το 1841 για την ανακαίνιση του ναού της Αγίας Αικατερίνης Πλάκας[21], 500 δρχ. το 1853 για την αποπεράτωση του ναού των Ταξιαρχών[22] και 2.000 δρχ. το 1856 για την ανακαίνιση του ναού των Σεπολίων[23].

Άλλοτε πάλι αρνείται την έγκριση επέκτασης ή μετατροπής διαφόρων ναών, όπως του ναού του Αγίου Ιωάννη της Κολώνας το 1852, με το σκεπτικό ότι υπάρχει και άλλος ναός στην ενορία που εξυπηρετεί τους πιστούς[24], ή θέτει όρους, όπως στην περίπτωση της Παναγίας της Ρόμβης το 1854, στην οποία εγκρίθηκε προσωρινά η μεταρρύθμιση του ναού, με τον όρο αυτή να κατεδαφιστεί όταν περατωθεί η εκκλησία της Μητρόπολης και θα υπάρχει επαρκής χώρος για το εκκλησίασμα[25], όρος που τελικά δεν εφαρμόστηκε.

Εκτός των επισκευών μικρής σχετικά κλίμακας, η επισκευή, για την οποία συνεισέφερε ο δήμος μεγάλο, για την εποχή και τις οικονομικές του δυνατότητες, ποσό, ήταν της Αγίας Ειρήνης, προσωρινός Καθεδρικός ναός στη θέση του παλαιού ναού του Αγίου Παντελεήμονα που είχε ανεπανόρθωτα καταστραφεί. Για την επισκευή του ναού, η Δημογεροντία δαπάνησε το ποσό των 4.000 δρχ. και, για να καλύψει το ποσό των 10.000 δρχ. που είχε υποσχεθεί η Νομαρχία αλλά δεν χορηγούσε, απευθύνθηκε στην Αντιβασιλεία[26]. Η Κυβέρνηση ενέκρινε τελικά το ποσό των 5.000 δρχ., τοποθετώντας τον Ed. Schaubert ως επιβλέποντα του έργου. Αργότερα για την υποδοχή του Όθωνα κατά την άφιξή του στην Αθήνα το 1836, ο ναός κοσμήθηκε με δημοτικά έξοδα[27].

---

21. Αίτηση επιτρόπων για χορήγηση οικονομικής βοήθειας 1.608,75 δρχ. για την ανακαίνιση του ναού Αγ. Αικατερίνης Πλάκας, που εκτελείται με συνδρομές δημοτών, ΠΔΣ ΙΗ/18-11-1841. Για τον ίδιο ναό αργότερα θα τεθεί θέμα κατά πόσον αυτός είναι ενοριακός και έχει δικαίωμα της αρωγής του Δήμου ή είναι μετόχι του όρους Σινά, ΠΔΣ 56/18-4-1852.

22. ΠΔΣ 96/20-1-1853.

23. ΠΔΣ 128/28-5-1856.

24. Αίτηση ενοριτών για τον μετασχηματισμό του ναού του Αγ. Ιωάννη της Κολώνας, ΠΔΣ 76/26-10-1852.

25. Αίτηση των επιτρόπων του ναού της Ρόμβης για μεταρρύθμιση του ναού, ΠΔΣ 31/27-5-1854.

26. Με το από 13/25-3-1835 έγγραφο της Γραμ. των Εσωτερικών προς τον Όθωνα, αιτήθηκε η καταβολή των χρημάτων που είχε υποσχεθεί η Κυβέρνηση για την κατασκευή της Αγ. Ειρήνης, τα οποία δεν είχαν καταβληθεί, ΓΑΚ, Οθωνικό αρχείο, Υπ. Εκκλησιαστικών, φ.4.

27. Το από 6/12-3- 1836 Β. Δ/γμα «περί πίστωσης 1448,8 δρχ. για την επιδιόρθωση και κόσμηση της Καθεδρικής εκκλησίας της Αγ. Ειρήνης», για την υποδοχή του Όθωνα κατά την αφιξή του στην Αθήνα. ΓΑΚ, Οθωνικό Αρχείο, Υπ. Εκκλησιαστικών, φ.6.

Ιδιαίτερη ευαισθησία παρατηρείται στην αποκατάσταση όσων ναών θεωρούνται ως μνημεία ή έχουν ιδιαίτερη κοινωνική σημασία. Το 1853, ο δήμος απαγορεύει στους επιτρόπους του ναού του Δαφνίου οποιαδήποτε επισκευή ή άλλη αλλοίωση του μνημείου, χωρίς την προηγούμενη έγκριση από το Υπουργείο των Εκκλησιαστικών[28], ενώ το 1856 αποφασίζεται για την προστασία του, μετά την καταγγελία δημοτικού συμβούλου ότι *τά κοσμήματα τοῦ θόλου καταπίπτουν ἀπό μόνα τους ἤ ἀποσπῶνται ἀπό διαφόρους*, η εκ νέου κατοίκηση της μονής και η επισκευή της υπό την επίβλεψη του δημοτικού αρχιτέκτονα[29].

Σύμφωνα με το από 20 Μαΐου (1 Ιουνίου) 1836 Β. Δ/γμα «περί τῶν ἐκκλησιαστικῶν κτημάτων» (ΦΕΚ 22/27-5-1836), στην πόλη των Αθηνών καθορίστηκε η ανέγερση τεσσάρων νέων ενοριακών ναών *εὐρυχωρίας καί λαμπρότητος ἀναλόγου,* στο κεντρικότερο μέρος των τεσσάρων της πόλεως τμημάτων. Το σχέδιο, ο προϋπολογισμός, η θέση ανέγερσης και το όνομα του αγίου-ας κάθε ναού έπρεπε να υποβάλλονται για έγκριση στην Κυβέρνηση, μέσω της επί των Εσωτερικών Γραμματείας. Ήδη με παλαιότερο Ν. της 26-5-1835 «περί προικοδοτήσεως των ελληνικών οικογενειών» (ΦΕΚ 2/19-6-183) είχε καθοριστεί η προικοδότηση των δήμων με οικόπεδα, από διαθέσιμες εθνικές γαίες, για την ανέγερση δημοσίων κτηρίων και χώρων, όπως νοσοκομείων, σχολείων, πλατειών, νεκροταφείων και ναών, που όμως σύμφωνα με τις αλλεπάλληλες διαμαρτυρίες της Δημοτικής Αρχής δεν εφαρμόστηκε ποτέ. Νωρίτερα η επί των Εσωτερικών Γραμματεία είχε εισηγηθεί στον Όθωνα την ανέγερση τριών μόνο νέων δημοτικών ναών, στα δύο άκρα της Ερμαϊκής οδού και στην οδό Αθηνάς, αντί τεσσάρων, αφού αποκαθιστούσε δώδεκα παλαιότερους και σχεδίαζε την ανέγερση ενός μητροπολιτικού ναού[30]. Η οικοδόμηση του νέου μεγάλου ναού, το σχέδιο του οποίου θα εκπονούσε ο αρχιτέκτονας της πόλης F. Stauffert, χωρίς να έχει καθοριστεί ακόμη ο τόπος ανέγερσης, αποφασίστηκε στις αρχές του 1837, βασιζόμενη στην εκποίηση από το δήμο των εκκλησιόπεδων των ερειπωμένων εκκλησιών[31]. Το κόστος ανέγερσης του μητροπολιτικού ναού οριστικοποιήθηκε τον Μάρτιο του 1837 από την επί των Εσωτερικών Γραμματεία σε 300.000 δρχ., με τον όρο ότι θα χρησιμοποιηθούν τα ερείπια των υπαρχόντων ναών ως οικοδομικό υλικό για την ανέγερσή του.

Στην ανεπάρκεια του δήμου για την ανέγερση νέων ενοριακών ναών έρχε-

28. ΠΔΣ 126/21-9-1853.

29. ΠΔΣ 138/17-8-1856.

30. Η από 16/28-1-1836 εισήγηση του Υπ. Εσωτερικών προς τον Όθωνα, που συνοδεύεται από προϋπολογισμό της Μητροπολιτικής εκκλησίας, ΓΑΚ, Οθωνικό αρχείο, Υπ. Εκκλ., φ.4.

31. Η από 31/12(12-1) 1837 ἀπόφαση του Όθωνα, σύμφωνα με την εισήγηση της επί των Εσωτερικών Γραμματείας, ΓΑΚ, Οθωνικό αρχείο, Υπ. Εκκλησιαστικών, φ.4.

ται να συμβάλλει η πρωτοβουλία των δημοτών με την ενεργοποίηση των επιτροπών ανέγερσης, που συγκροτούνται για το σκοπό αυτό. Η αναγκαιότητα για την ανέγερση ή τον καλλωπισμό των ναών ήταν συνήθως συνέπεια των αναγκών που δημιουργούσε η διόγκωση και η επέκταση της πόλης, που προκαλούσε και την πίεση της κοινής γνώμης.

Για τον Άγιο Γεώργιο Καρύκη συστάθηκε το 1845 επιτροπή από επιφανείς κατοίκους της περιοχής, την Ευφροσύνη Νέγρη, κόρη του ηγεμόνα της Δακίας Μαυρογένους, τον Ιωάννη Φιλήμονα, της οικογένειας Λεονάρδου κ.ά.[32], όπως και για τη Ζωοδόχο Πηγή από τους Γ. Καρατζά, Γ. Γεννάδειο, Κ. Σχινά, Γ. Σκούφο και Δεκόζη Βούρο[33]. Στην περίπτωση της Αγίας Ειρήνης της Χρυσοσπηλιώτισσας ή του Χριστού Χριστοκοπίδου, οι επίτροποι των ναών είχαν σε όλες τους τις ενέργειες τη στήριξη των περιοίκων.

Η επιτροπή των κατοίκων ζητά την έγκριση του δήμου, ο οποίος, αφού γνωμοδοτήσει θετικά, την υποβάλλει με τη σειρά του στο Υπ. Εκκλησιαστικών, ώστε να επιτραπεί η ανέγερση ενός δημοτικού ναού. Παράδειγμα αποτελεί η έγκριση αιτημάτων του 1856 και 1857 των ενοριτών της συνοικίας Γερανίου για την ανέγερση νέου ναού, του Αγίου Ιωάννου του Προδρόμου, από το Δημοτικό Συμβούλιο (ΠΔΣ 169/30-5-1857) και η υποβολή τους στο αρμόδιο υπουργείο. Ο δήμος αναγκάζεται ορισμένες φορές, λόγω πιέσεων, να αναθεωρήσει τις αρχικές του αποφάσεις, όπως στην περίπτωση της Αγίας Ειρήνης, όπου, ενώ αρχικά είχε συναινέσει να κτιστεί στη θέση του ναού ο νέος μητροπολιτικός ναός, αργότερα άλλαξε γνώμη και πρότεινε τη θέση της παλαιάς Μητρόπολης[34], ή στην περίπτωση της Χρυσοσπηλιώτισσας, όπου, ενώ αρχικά (1858) είχε αποφασίσει η δημοτική αρχή να οικοδομήσει στη θέση αυτή το Δημαρχείο της πόλης, λόγω των έντονων αντιδράσεων του Εκκλησιαστικού Συμβουλίου του ναού, εγκρίνει την ανοικοδόμηση νέου ναού στη θέση του υπάρχοντος, *ἐν μέσω κατάφυτης πλατείας ἐκ μεγάλων δένδρων καί μέ τήν καλλιτέραν τῆς πόλεως κρήνην κεκοσμημένην.*[35]

Στη συνέχεια, η επιτροπή είτε διενεργεί αρχιτεκτονικό διαγωνισμό είτε απευθύνεται σε κάποιον, συνήθως αναγνωρισμένο αρχιτέκτονα και με ευρωπαϊκή παιδεία, για την εκπόνηση των σχεδίων και του προϋπολογισμού του έργου. Ο Λ. Καυταντζόγλου, αρχιτέκτονας της Αγίας Ειρήνης και του Αγίου Γεωργίου Καρύκη και αργότερα του Αγίου Κωνσταντίνου Ομονοίας, είχε προσωπική σχέση και την εύνοια του Όθωνα, ήταν διευθυντής του Πολυτεχνείου και ήδη είχε σχεδιάσει το 1834 τον ναό του Αγίου Ανδρέα στην Πάτρα, ενώ ο Π.

32. Μπίρης, *Αι Αθήναι*, 135.
33. ΠΔΣ 111/12-1-1856.
34. ΠΔΣ ΜΘ/22-4-1842.
35. ΠΔΣ 71/15-10-1859, ΠΔΣ 79/16-1-1860.

Κάλκος, που έχει ήδη κερδίσει στον διαγωνισμό για την ανέγερση της Μητρόπολης και αργότερα της Ζωοδόχου Πηγής και στον οποίο ανατέθηκε ο σχεδιασμός της Χρυσοσπηλιώτισσας, προτιμάται για τα περισσότερα δημοτικά έργα της εποχής. Η εργασία τους χρηματοδοτείται από την επιτροπή.

Πολλές φορές μετά την ολοκλήρωση του έργου, το Δημοτικό Συμβούλιο εκφράζει δια του Δημάρχου την ευαρέσκειά του για το αποτέλεσμα, όπως στον αρχιτέκτονα Δ. Ζέζο για τους κόπους και τον αξιέπαινο ζήλο που επέδειξε από τη θεμελίωση του ναού της Ζωοδόχου Πηγής[36], ή αργότερα το 1862 στους αρχιτέκτονες που εργάστηκαν για την ανέγερση του ναού της Μητροπόλεως, και ιδιαίτερα στον Fr.Boulanger, *ὁ ὁποῖος κατέβαλλεν προσπάθειαν ἐπί τό καλλιτεχνικώτερον τοῦ οἰκοδομήματος*[37].

Στη διαδικασία ανάθεσης του σχεδιασμού των ναών, η Κυβέρνηση επενέβη στην περίπτωση του δημόσιου ναού του Σωτήρος, που η ανέγερσή του αποφασίστηκε από τον ίδιο τον Όθωνα, προκηρύσσοντας αρχικά αρχιτεκτονικό διαγωνισμό, όπου προσκλήθηκαν *ἐντόπιοι καί ξένοι ἀρχιτέκτονες*[38], ενώ αργότερα εγκρίθηκε το σχέδιο του αρχιτέκτονα Ludwig Lange[39]. Στην περίπτωση της Μητρόπολης, η Γραμματεία των Εσωτερικών, ενώ αρχικά προσκαλεί τη Δημαρχία να υποβάλει κατάλληλο σχέδιο του ναού[40], που εκπονήθηκε κατόπιν από τον δημοτικό αρχιτέκτονα F.Stauffert[41], αργότερα το κατακρίνει και αντιπροτείνει προς έγκριση στον Όθωνα το σχέδιο του Αρχιτεκτονικού Τμήματος του Υπουργείου των Εσωτερικών από τον Th.Hansen[42]. Με την αποχώρηση του τελευταίου, λόγω της απομάκρυνσης των ξένων δημόσιων υπαλλήλων στο πλαίσιο της μεταρρύθμισης του 1843, και για τη συνέχιση του οικοδομήματος, προκηρύχθηκε το 1846 αρχιτεκτονικός διαγωνισμός, όπου διακρίθηκε το έργο του Δ. Ζέζου[43].

---

36. ΠΔΣ 111/12-1-1856.

37. ΠΔΣ 17/31-5-1862.

38. Έγγραφο Υπουργικού Συμβουλίου, 17-1-1835, ΓΑΚ, Οθωνικό αρχείο, Υπ. Εκκλησιαστικών, φ.5.

39. Έγγραφο Γραμματείας Εκκλησιαστικών, 24/6-6/7-1840, ΓΑΚ, Οθωνικό αρχείο, Υπ. Εκκλησιαστικών, φ.5.

40. Εισήγηση Γραμματείας Εσωτερικών στον Όθωνα, 16/28-1-1836,ΓΑΚ, Οθωνικό αρχείο, Υπ. Εκκλησιαστικών, φ.4.

41. Σε απόφαση του βασιλέα Όθωνα, που εγκρίνει σύμφωνα με την πρόταση του Γραμματέα των Εσωτερικών την πώληση από τον Δήμο των ερειπωμένων εκκλησιών (εξαιρουμένων δώδεκα από αυτές) για να αποκτήσει τα μέσα για οικοδόμηση ενός νέου μεγάλου ναού, αναφέρεται ότι τα σχέδια του ναού θα φιλοτεχνηθούν από τον αρχιτέκτονα F. Stauffert, χωρίς να έχει αποφασιστεί ακόμη ο χώρος ανέγερσης, 31-12/12-1/1837, ΓΑΚ, Οθωνικό αρχείο, Υπ. Εκκλησιαστικών, φ.4.

42. Εισήγηση Γραμματείας Εσωτερικών προς τον βασιλέα Όθωνα, 4/16-11-1841, ΓΑΚ, Οθωνικό αρχείο, Υπ. Εκκλ., φ.5.

43. Μπίρης, *Αι Αθήναι,* 132-123.

Τα σχέδια εγκρίνονται ή όχι, αρχικά από το ΔΣ, έπειτα και από την εισήγηση του δημοτικού αρχιτέκτονα και κατόπιν από τη Νομαρχία και το Υπ. των Εκκλησιαστικών. Η άποψη του δημοτικού αρχιτέκτονα είναι βαρύνουσα και σε αρκετές περιπτώσεις διαμορφώνει την απόφαση της Νομαρχίας σε αντίθεση με αυτήν του ΔΣ, όπως στην περίπτωση του ναού της Χρυσοσπηλιώτισσας, όπου στην αίτηση των επιτρόπων για ανέγερση νέου ναού ο δημοτικός αρχιτέκτονας έκρινε ότι το σχέδιο του ναού ήταν πλημμελές, όπως και ο προϋπολογισμός του, ύψους 132.000 δρχ., τον οποίο αναθεώρησε στις 267.000 δρχ., σχεδόν στο διπλάσιο του αρχικού[44].

Σύμφωνα με την παραπάνω επισήμανση του δημοτικού αρχιτέκτονα, δεν έγινε αποδεκτή το 1860 από τη Νομαρχία η απόφαση του Δημοτικού Συμβουλίου ανέγερσης του ναού, με το σκεπτικό ότι οι ενορίτες δεν έδιναν εγγυήσεις ότι μπορούσαν να καλύψουν τη νέα προϋπολογισθείσα δαπάνη που είχε συνταχθεί, με τον φόβο για μια ακόμη φορά να παραμένει ημιτελής οικοδομή στο κέντρο της πόλης, *ἀσχημίζοντας αὐτήν*[45]. Το γεγονός αυτό δεν συνάδει με το δείγμα δουλειάς του Δ. Ζέζου, († 1857) και εικάζεται ότι δεν είχε προλάβει να ολοκληρώσει τη μελέτη του ναού.

Η ανέγερση ακολουθεί, σύμφωνα με την τότε υπάρχουσα νομοθεσία των έργων, το σύστημα της δημόσιας δημοπρασίας, με προϋπολογισμό και όρους που συντάσσονται από τον αρχιτέκτονα του έργου. Η οικονομική διαχείριση του έργου εκτελείται από την επιτροπή ανέγερσης, με την υποχρέωση να συντάσσει προϋπολογισμούς και απολογισμούς που υποβάλλονται στον δήμο για έγκριση.

Η δαπάνη ανέγερσης αντιμετωπίζεται βασικά από δωρεές και εράνους, όπως η θεμελίωση του ναού της Ζωοδόχου Πηγής, που χρηματοδοτήθηκε με έρανο, για τον οποίο τον Απρίλιο του 1846 η επιτροπή ανέγερσης εξέδωσε λιθογραφημένη έκκληση για τη συγκέντρωση του ποσού των 30.000 δρχ., αναγκαίου για την αποπεράτωση του έργου[46]. Ο ναός ολοκληρώθηκε το 1856 με συνδρομές δημοτών, μεταξύ των οποίων συγκαταλέγονται ο Γεννάδειος, η Ελένη Τοσίτσα και ο Μιχ. Τοσίτζας[47]. Επίσης, για την ανοικοδόμηση και τη δαπεδόστρωση του ναού των Ταξιαρχών, δωρίθηκαν μικρά χρηματικά ποσά από δημότες το 1853 και το 1854[48]. Για την ολοκλήρωση της κατασκευής του ναού της Αγίας Ειρήνης, συγκεντρώθηκαν δωρεές από τους Έλληνες της Οδησσού, διενεργήθηκε έρανος ανάμεσα στους κατοίκους της Μόσχας, δωρίθη-

44. ΠΔΣ 79/16-1-1860.

45. Η από 3-2-1860 απόφαση της Νομαρχίας Αττικής και Βοιωτίας σχετικά με την ανοικοδόμηση του ναού της Χρυσοσπηλαιωτίσσης, Κοφινιώτης, *Τα πεπραγμένα*, 22-23.

46. Σπ. Λόντος, *Ο ιερός ναός Ζωοδόχου Πηγής Αθηνών*, Αθήνα 2002, 26.

47. ΠΔΣ 111/12-1-1856.

48. ΠΔΣ 94/1853 και ΠΔΣ 30/13-5-1854.

κε ποσό από τον ίδιο τον αυτοκράτορα της Ρωσίας Νικόλαο για την κατασκευή του τέμπλου, όπως και από τον Μ. Τοσίτσα για την κατασκευή μαρμάρινου δαπέδου[49]. Για την ανέγερση του Αγίου Δημήτριου του Νέου και του Αγίου Γεωργίου Καρύκη, το Δημοτικό Συμβούλιο ενέκρινε τη διενέργεια εράνου[50], συνεισφέροντας οικονομικά μόνο στη δεύτερη περίπτωση. Αξίζει επίσης να σημειωθεί η απροθυμία των δημοτών να συνδράμουν την Κυβέρνηση στην ανέγερση του ναού του Σωτήρος, την ίδια στιγμή που συγκεντρώνουν χρήματα για διάφορες άλλες ενοριακές εκκλησίες.

Στις δαπάνες ανέγερσης σημειώνεται και μικρή συμμετοχή του δήμου ή της Κυβέρνησης. Στην περίπτωση της Αγίας Ειρήνης, είχε χορηγηθεί επί δημαρχίας Σπ. Βενιζέλου (1845-50) το ποσό των 12.000 δρχ. (το μισό από το ποσό που είχε συγκεντρωθεί για την ανέγερση του ναού του Σωτήρος) και το 1850 με Β. Δ/γμα, το ποσό των 6.000 δρχ.[51] Από την Κυβέρνηση χρηματοδοτήθηκαν ο ναός της Ζωοδόχου Πηγής το 1851 και των Ταξιαρχών τα έτη 1853 και 1854[52]. Η συνδρομή της Α.Μ. για την ανέγερση των ναών της εποχής εκείνης συνοψίζεται σε 20.000 δρχ. για το ναό της Μητροπόλεως, 1.000 δρχ. για τον Άγιο Δημήτριο Ψυρρή, 7.000 δρχ. για την Αγία Ειρήνη, 2.000 δρχ. για τη Ζωοδόχο Πηγή και για την επισκευή των ναών, 800 δρχ. για τους Αγίους Θεοδώρους, 800 δρχ. για τον Άγιο Νικόλαο Ραγκαβή και 1.000 δρχ. για τον ναό των Ταξιαρχών[53]. Σε πολλές περιπτώσεις, ο δήμος εγκρίνει στο Εκκλησιαστικό Συμβούλιο τη σύναψη δανείου, όπως για την κατασκευή του περιβόλου του Αγίου Γεωργίου Καρύκη, το 1855[54].

Το συνολικό κόστος της Μητρόπολης, 650.000 δρχ., υπερέβη κατά πολύ τον προϋπολογισμό και καλύφθηκε στο μισό από την εκποίηση όλων των οικοπέδων, τόσο των ερειπωμένων αλλά και των ενεργών ναών[55], κατά 80.000 δρχ. από το ταμείο του δήμου και τα υπόλοιπα από εράνους, δωρεές και κληροδοτήματα. Σημαντική ήταν η συνεισφορά 20.000 δρχ. από τον ίδιο τον βασιλιά Όθωνα και της πλούσιας οικογένειας Σίνα που ζούσε στη Βιέννη[56]. Παρόλα αυτά, η εξόφληση πολλών εργασιών καθυστέρησε σημαντικά, λόγω οικονομι-

49. Δ. Φιλιππίδης, *Νεοελληνική αρχιτεκτονική*, Αθήνα 1984, 167.

50. ΠΔΣ 3/7/1845.

51. Δ. Γέροντας, *Ιστορία του Δήμου Αθηναίων (1835-1971)*, 112.

52. ΠΔΣ 96/20-1-1855.

53. Πίνακας συνδρομών της Α.Μ., 1959, ΓΑΚ, Οθωνικό αρχείο, Υπ. Εκκλησιαστικών, φ. 7.

54. ΠΔΣ 98/1-9-1855.

55. Για την οικοδόμηση του ναού, ο Δήμος αναγκάστηκε να εκποιήσει όλα τα οικόπεδα τόσο των ερειπωμένων όσο και των ενεργών ναών, ΠΔΣ 4/18-12-1857, και Έγγραφο της 29/12/1847 περί εκποιήσεως γηπέδων για την κατασκευή της Μητρόπολης, ΓΑΚ, Οθωνικό αρχείο, Υπ. Εκκλησιαστικών, φ.5.

56. Μπίρης, *Αι Αθήναι*, 134.

κής δυσπραγίας του δήμου. Είναι χαρακτηριστικό ότι σχετικά έξοδα αναγράφονται ακόμη και το 1874 στον προϋπολογισμό του δήμου, όπως η εξόφληση 1.000 δρχ. των εικόνων του ναού, που είχαν φιλοτεχνηθεί από το ζωγράφο Al. Seitz.

Οι νέοι ναοί ανεγείρονται στην πλειοψηφία τους πάνω σε παλαιότερους, που πλέον δεν ικανοποιούν τις ανάγκες των ενοριτών, ενώ η λύση της επέκτασης δεν επαρκεί. Ο Άγιος Γεώργιος του Καρύκη θεμελιώθηκε το 1834 σε θέση παλαιότερου του 1.100 μ.Χ. περίπου, ο Άγιος Δημήτριος του Ψυρρή το 1842 στη θέση μεσαιωνικού ναού για να επεκταθεί ριζικά το 1901, η Αγία Ειρήνη το 1846 στη θέση παλαιότερης εκκλησίας, που είχε εν τω μεταξύ επισκευαστεί, οι Ταξιάρχες στη θέση βυζαντινού ναού (του 11ου-12ου αιώνα), η Χρυσοσπηλιώτισσα στη θέση παλαιάς, μετρίων διαστάσεων, βασιλικής, η οποία είχε επισκευαστεί πρόχειρα το 1835 και επεκταθεί από τους ενορίτες της, το ίδιο και η Γέννηση Χριστού Χριστοκοπίδου[57]. Στην περίπτωση αυτή, η οικοδομήσιμη γη είναι δεδομένη και δεν εγείρεται θέμα ανεύρεσης αυτής.

Για τη διεύρυνση του οικοπέδου, απαλλοτριώνονται οι πέριξ ιδιοκτησίες. Στην περίπτωση της ανοικοδόμησης του νέου ναού της Αγίας Ειρήνης, παρότι η δημοτική αρχή δεν επιθυμούσε την ανέγερση νέου ναού και ήταν αντίθετη με τη διαπλάτυνση του χώρου, αναγκάστηκε να υποχωρήσει, αφού το αίτημα είχε υποστηριχθεί από τον τότε Υπ. των Εσωτερικών[58]. Υπάρχουν και περιπτώσεις όπου οι ίδιοι οι επίτροποι προνοούν για την αγορά των γειτονικών ιδιοκτησιών. Για την ανοικοδόμηση της Χρυσοσπηλιώτισσας σε μεγαλύτερο χώρο, παρότι αυτή αρχίζει να οικοδομείται το 1863 και ανήκει σε επόμενη ιστορική φάση που δεν εξετάζει η συγκεκριμένη μελέτη, οι διεργασίες είχαν ξεκινήσει πολλά χρόνια νωρίτερα, όταν οι επίτροποι είχαν αγοράσει από το 1845, με τα έσοδα εράνου και κληροδοτήματος, δύο παρακείμενα οικόπεδα για το σκοπό αυτό[59].

Σε διαφορετική περίπτωση, το οικόπεδο αγοράζεται από την επιτροπή ανέγερσης του ναού, ύστερα από διενέργεια εράνου, όπως στην περίπτωση της συνοικίας Γερανίου, ή δωρίζεται από κάποιον ενορίτη, όπως στην περίπτωση του ναού της Ζωοδόχου Πηγής, που θεμελιώθηκε το 1846 σε οικόπεδο που παραχώρησε ο Γεώργιος Γεννάδιος[60]. Οι επίτροποι αναγκάζονται ουσιαστικά στην αγορά ή στην αποδοχή δωρεάς οικοπέδου, αφού οι αρχές του τόπου δείχνουν αδιαφορία. Οι κάτοικοι της συνοικίας Γερανίου είχαν απευθυνθεί πολλές φορές

57. Επισκόπου Θαυμακού Χρυσοστόμου, *Ναϊκά της Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών*, Αθήνα 1963, 25.

58. Φιλιππίδης, *Νεοελληνική αρχιτεκτονική*, 171.

59. Κοφινιώτης, *Τα πεπραγμένα*, 11.

60. Μπίρης, *Αι Αθήναι*, 137.

από το 1856, αρχικά προς το Υπ. Εσωτερικών, αργότερα δε προς τον δήμο για να τους καθοριστεί το μέρος ανέγερσης του ναού[61]. Η μεν Κυβέρνηση δεν διέθεσε, όπως νομοθετικά είχε υποσχεθεί - σύμφωνα με το νόμο «περί προικοδοτήσεως τῶν ἑλληνικῶν οἰκογενειῶν» του 1835 - τόπο για εκκλησία, κατοικία εφημέριου και κήπο, ο δε δήμος αδυνατούσε.

Στην περίπτωση του ναού του Σωτήρα, που τελικά η ανέγεσή του ματαιώθηκε λόγω των πενιχρών συνεισφορών, ο τόπος ανέγερσης του ναού, που καθορίστηκε από τον αρχιτέκτονα Ed. Schaubert και τον λοχαγό Spiss, σύμφωνα με το σχέδιο του Leo von Klenze, παραχωρήθηκε το 1838 με Βασιλικό Διάταγμα. Για την περίπτωση της Μητρόπολης, είναι γνωστή η περιπέτεια της επιλογής της θέσης, για την οποία ο μεν Δήμος Αθηναίων υποστήριζε αρχικά τη θέση της Αγίας Ειρήνης και η Κυβέρνηση αυτήν δίπλα από το Οφθαλμιατρείο. Τελικά υπήρξε συμβιβασμός στη θέση της παλαιάς Μητρόπολης, όπου με το από 20 Νοεμβρίου (2 Δεκεμβρίου) 1842 Β. Δ/γμα «Περί ἀνεγέρσεως Δημοτικοῦ ναοῦ ἐν τῇ πόλει τῶν Ἀθηνῶν», η Κυβέρνηση παραχώρησε στο δήμο την έκταση του διαλυμένου μετοχιού της Καισαριανής, επί αποδώσει του αντιτίμου σε δέκα ετήσιες δόσεις με τον νόμιμο τόκο. Προηγούμενα η Κυβέρνηση είχε προτείνει το μεταξύ του Πανεπιστημίου και Ανακτόρων οικόπεδο, αντί 3 δρχ. τον πήχυ. Για τις αντιγνωμίες του δήμου, σχετικά με την επιλογή της θέσης, οι δημοτικοί σύμβουλοι κατηγορούνται ευθέως το 1842 από τον Αθηναϊκό Τύπο, ότι *κερδοσκοποῦντες προσπαθοῦν νά τόν (τόν ναόν) πλησιάσωσιν ἕκαστος εἰς τάς ἰδιοκτησίας των*[62].

Άγνωστο παραμένει το άμεσο περιβάλλον των ναών κατά την εποχή που ανεγέρθηκαν, όπως και η εξέλιξή τους κατά τη διάρκεια του χρόνου. Με τον σχεδιασμό και τη χάραξη όμως της νέας πόλης, όσες εκκλησίες διασώθηκαν, εντάχθηκαν στο νεοκλασικό ιστό με νεοκλασικό τρόπο, πχ. η Καπνικαρέα στον άξονα της οδού Ερμού, η Παντάνασσα στον άξονα της οδού Αθηνάς, οι Άγιοι Θεόδωροι στην οδό Ευριπίδου, οι Άγιοι Ασώματοι στον άξονα της οδού Ασωμάτων κλπ. Εξαίρεση αποτελούν οι εκκλησίες της Πλάκας, όπου διατηρήθηκε ο προεπαναστατικός ιστός.

Στο πλαίσιο της ανάδειξης των εκκλησιών και κάτω από το πνεύμα του νεοκλασικισμού που επικρατούσε, αναζητήθηκε η διεύρυνση του περιβάλλοντα χώρου τους με απαλλοτριώσεις οικοπέδων και κτισμάτων, τα οποία κλήθηκε ο δήμος να αποζημιώσει. Έτσι, δημιουργήθηκαν μικρά πλατώματα γύρω από τις υφιστάμενες εκκλησίες, όπως της Καπνικαρέας, των Αγίων Θεοδώρων, των Ασωμάτων, του Αγίου Γεωργίου Καρύκη, των Ταξιαρχών κ.ά.,

---

61. Αίτηση δημοτών συνοικίας Γερανίου που ζητούν άδεια οικοδομής ναού σε οικόπεδο αγορασμένο από τους ίδιους για το σκοπό αυτό, ΠΔΣ 123/21-8-1856.

62. Φιλιππίδης, *Νεοελληνική αρχιτεκτονική*, 167.

αλλά και γύρω από τους νέους ναούς, που πραγματοποιήθηκαν με μικρές διαστάσεις, λόγω της οικονομικής δυσπραγίας του δήμου. Ο σχηματισμός της πλατείας της Αγίας Ειρήνης εγκρίθηκε το 1856 από το Δημοτικό Συμβούλιο, μετά από εισήγηση της αρμόδιας επιτροπής και του δημοτικού αρχιτέκτονα, με το σκεπτικό ότι είναι ικανή για ενοριακή εκκλησία, αφού εκτείνεται γύρω από όλες τις πλευρές του ναού σε έκταση ίση με την πρόσοψη του ναού[63].

Για τους ίδιους οικονομικούς λόγους, πολλοί ναοί παρέμειναν ενσωματωμένοι στον παλιό ιστό της πόλης. Εξαίρεση αποτελούν οι εκκλησίες που οικοδομήθηκαν σε χώρο παλαιών μοναστηριών, όπως η Παντάνασσα στο Μοναστηράκι και η Μητρόπολη, όπου προϋπήρχε μεγάλος αύλειος χώρος. Στην περίπτωση της Μητρόπολης, έγινε προσπάθεια από την Κυβέρνηση για επιπλέον διεύρυνση του περιβάλλοντα χώρου, λόγω της σημαντικότητας του ναού, που εγκρίθηκε το 1857 σε μικρό ποσοστό από τον δήμο.

Για τον σχεδιασμό των πλατειών των ναών, εκπονείται σχέδιο από τον ίδιο τον δήμο ή από το Υπουργείο Εσωτερικών, το οποίο υποβλήθηκε προς έγκριση στον δήμο, ώστε στη συνέχεια να επικυρωθεί με αντίστοιχο Β. Δ/γμα[64]. Ο Δ. Ζέζος, ως αρχιτέκτονας της πόλεως, ευθυγραμμίζει το 1851 παρακείμενα οικόπεδα με τον ναό των Αγίων Αναργύρων Ψυρρή, για τη δημιουργία πλατείας[65], ενώ για τη δημιουργία της πλατείας του ναού της Αγίας Ειρήνης εκπονήθηκε το 1856 σχέδιο μεταρρύθμισης των γύρω οικοπέδων του ναού από τον μηχανικό Γ. Μεταξά.

Ρυθμολογικά προτιμάται ο τύπος της βασιλικής και μορφολογικά η σύνθεση των ναών ακολουθεί την πρόθεση των δωρητών, όπως στην περίπτωση του Αγίου Γεωργίου Καρύκη, όπου οι δωρητές του ναού ανέθεσαν στον Λ. Καυταντζόγλου την εκπόνηση των σχεδίων ενός ναού σε *βυζαντινό ρυθμό*[66], ενδεχομένως και των επιτρόπων που κάνουν την ανάθεση, αλλά κυρίως τις προτιμήσεις της κοινής γνώμης, τις οποίες ο μελετητής πρέπει να έπαιρνε υπόψη του, αφού είναι ισχυρές και έχουν έντονη παρουσία στον Τύπο.

Αρκετές φορές το αποτέλεσμα διαμορφώνεται εν μέρει από τη γνώμη των ενοριτών. Σε απόσπασμα της εφημ. *Αθηνά* το 1851, δημοσιεύεται επιστολή των κατοίκων του προαστίου, όπου πληροφορούμαστε ότι, κατά την κατασκευή του ναού της Ζωοδόχου Πηγής, οι κάτοικοι της περιοχής επεμβαίνουν με υποδείξεις για την αρχιτεκτονική του.

Την εποχή εκείνη, παρότι ο προσανατολισμός του νεοσύστατου κράτους ή-

---

63. ΠΔΣ 136/2-8-1856 και 137/9-8-1856.
64. Δ/γμα της 12-8-1856 περί σχηματισμού πλ. Αγ. Ειρήνης, ΦΕΚ 39/24-8-1856.
65. ΓΑΚ, Οθωνικό αρχείο, Αρχείο Σχεδίου Πόλεως, φ.19.
66. Μπίρης, *Αι Αθήναι*, 137.

ταν το κλασικό παρελθόν[67], η «Μεγάλη Ιδέα»[68] ήταν η ιδεολογία που κυριάρχησε και δημιούργησε μια διάχυτη πρόθεση για δημιουργία ενός *ελληνοβυζαντινού ρυθμού*. Ο ίδιος ο Ιωάννης Κωλέτης, ως υπουργός Εσωτερικών, εισηγείται στον Όθωνα το 1841 την έγκριση για τη Μητρόπολη του σχεδίου του Υπ. Εσωτερικών, που εκπονήθηκε σε Βυζαντινό ρυθμό, σε αντίθεση με αυτό της Δημαρχίας που έχει ανάμικτο χαρακτήρα και σχήμα ασυνήθιστο προς την όψη[69], ενώ το 1846 προκηρύχθηκε αρχιτεκτονικός διαγωνισμός για τη μετατροπή του ρυθμού του ναού της Μητρόπολης, που είχε ήδη κτιστεί κατά το ήμισυ, σε Ελληνοβυζαντινό[70]. Η πρόθεση αυτή αποτυπώθηκε τελικά με ένα συγκερασμό γοτθικών, ρωμανικών, βυζαντινών και κλασικών στοιχείων, άλλοτε με περισσότερη και άλλοτε με λιγότερη επιτυχία.

Για την ανέγερση των ναών ιδιοκτησίας του Δήμου Αθηναίων, η διαδικασία έγκρισης και εκτέλεσης του έργου είναι παρόμοια με αυτήν των ενοριακών ναών. Η εκπόνηση των σχεδίων και η επίβλεψη των εργασιών γίνεται μόνο από τον δημοτικό αρχιτέκτονα, στην περίπτωσή μας από τον F. Stauffert, και η χρηματοδότηση από τον τακτικό προϋπολογισμό του δήμου και από την εκποίηση εκκλησιόπεδων. Μερικές φορές χρηματοδοτούνται από δωρεές, όπως για την ανέγερση της εκκλησίας του Β΄ Νεκροταφείου, όπου στον προϋπολογισμό του δήμου του έτους 1862 αναγράφεται ως κληροδότημα το ποσό των 7.479,96 δρχ., από το οποίο πιστώνονται 3.334,96 δρχ. για τη θεμελίωση της ανεγειρόμενης εκκλησίας[71].

Η έκταση στην οποία οικοδομούνται οι ναοί είναι δημοτική. Στην Οθωνική περίοδο κατασκευάστηκε ο κοιμητηριακός ναός του Αγίου Λαζάρου στο Α΄ Νεκροταφείο το 1840, που ανασκευάστηκε και επεκτάθηκε το 1859. Η πρόθεση του Δήμου Αθηναίων να ανεγείρει ναό στο Β΄ Νεκροταφείο δεν πραγματοποιήθηκε. Πολύ αργότερα, το 1871, ο Λ. Καυταντζόγλου εκπονεί σχέδια για το ναό αυτό (ενδεχόμενα με ανάθεση του δήμου) που και πάλι μένουν ανεφάρμοστα[72]. Στο δημοτικό νοσοκομείο *ΕΛΠΙΣ* της οδού Ακαδημίας ανεγέρθηκε

67. Η επιλογή της Αθήνας ως πρωτεύουσας του κράτους, η αναβίωση πολλών παλαιών ιστορικών πόλεων όπως η Σπάρτη, η Θήβα, η Ερέτρια κα και η εισαγωγή του νεοκλασικισμού που ήδη επικρατούσε στην Ευρώπη, ως επίσημης αρχιτεκτονικής έκφρασης, αποτελούσαν την προσπάθεια του κράτους να στηριχθεί ιδεολογικά στη δόξα της αρχαιότητας.

68. Ο όρος, που διατυπώθηκε πρώτη φορά από τον πρώτο Πρωθυπουργό του κράτους Ιωάννη Κωλέτη, περιλαμβάνει το όραμα της ένωσης σε ένα ενιαίο κράτος, με πρωτεύουσα την Κωνσταντινούπολη, όλων των ελληνικών περιοχών της Εγγύς Ανατολής, R. Clogg, *Συνοπτική Ιστορία της Ελλάδος 1770-2000,* Αθήνα 2003,

69. ΓΑΚ, Οθωνικό αρχείο, Υπ. Εκκλησιαστικών, φ.5.

70. Μπίρης, Αι Αθήναι, 81.

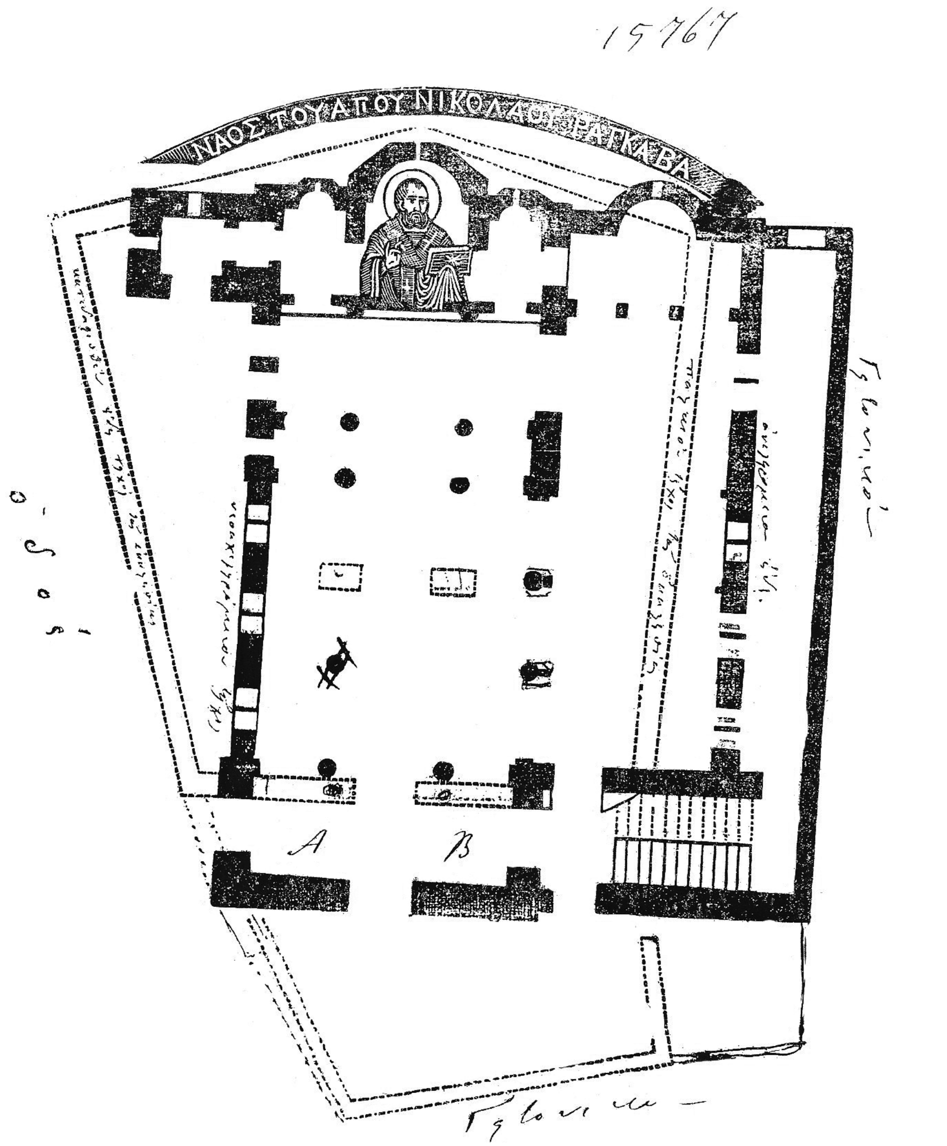
71. ΠΔΣ 12/7-2-1862.

72. Μ. Δανιήλ,«Τα πρώτα κοιμητήρια της Αθήνας», *Τα Αθηναϊκά* 112 (2007), 42.

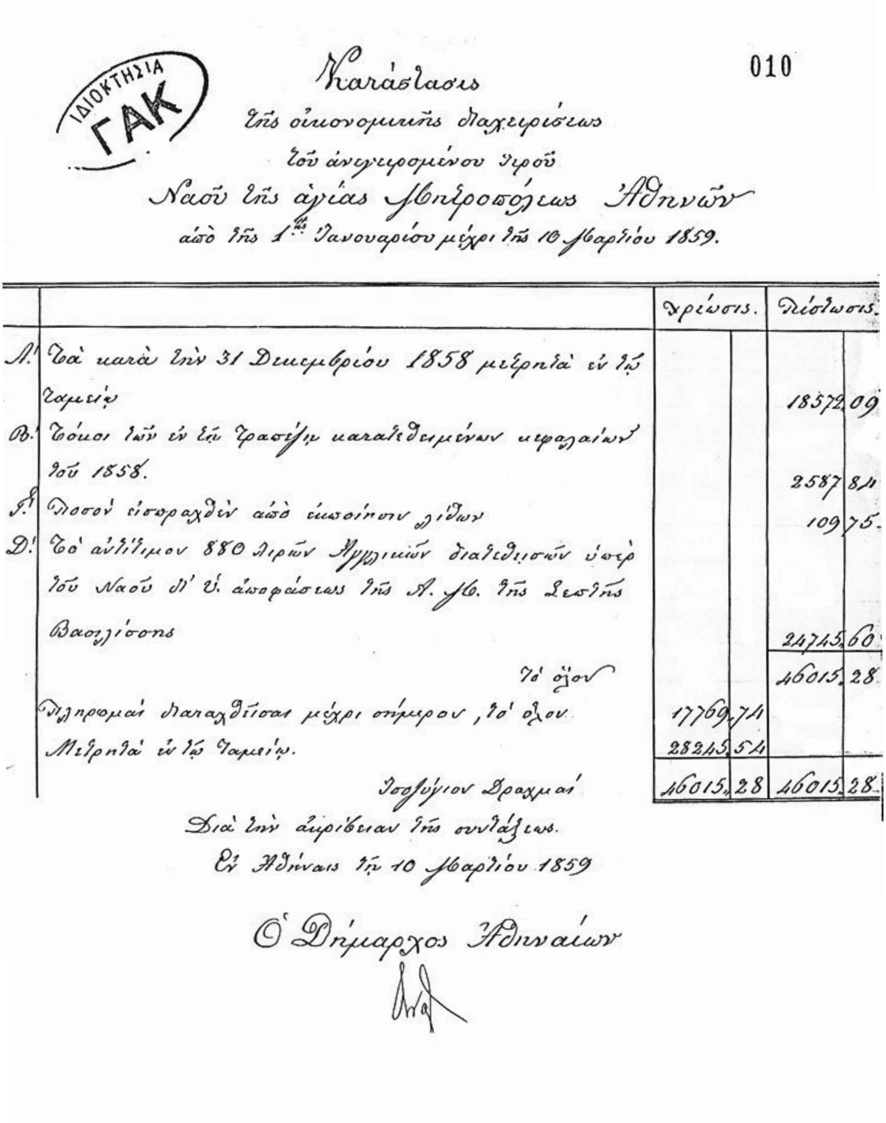
το 1858, πιθανόν από τον Γ. Μεταξά, αρχιτέκτονα της πόλης που ενεργοποιείται εκείνη τη εποχή, ο ναός των Αγίων Αναργύρων που διατηρείται μέχρι και σήμερα.

Η εμπλοκή του Δήμου Αθηναίων στη ναοδομία της πόλης, κατά την Οθωνική περίοδο, είναι ουσιαστικά διεκπεραιωτική. Δεν επεμβαίνει στη διαμόρφωση του αποτελέσματος, αλλά προσφέρει το πλαίσιο, μέσα στο οποίο μπορούν να οικοδομηθούν οι νέοι ναοί. Το Δημοτικό Συμβούλιο ελέγχει τη διαδικασία ανέγερσης των ναών και την ορθή οικονομική διαχείρισή τους, δίνοντας τις απαραίτητες εγκρίσεις, χωρίς όμως να συμμετέχει στον σχεδιασμό αλλά ούτε και στην κατασκευή των έργων, με εξαίρεση μικρών χορηγιών.

Ο δημοτικός αρχιτέκτονας εγκρίνει την αρτιότητα του οικοπέδου και την εφαρμογή των όρων δόμησης, όπως άλλωστε και για όλα τα κτίσματα της πόλης. Ελέγχει επίσης τη σύνταξη του προϋπολογισμού αναφορικά με το σχέδιο, ενώ δεν υπάρχουν ενδείξεις ότι επεμβαίνει στην τυπολογία και στη μορφολογία του ναού. Το αποτέλεσμα καθορίζεται από τον εκάστοτε αρχιτέκτονα του ναού, που επηρεάζεται από το ρεύμα της εποχής και την κοινή γνώμη. Άλλωστε οι δημοτικοί αρχιτέκτονες, την περίοδο αυτή, είναι ουσιαστικά υπάλληλοι του Υπ. Εσωτερικών που εφαρμόζουν την Κυβερνητική πολιτική, ενώ ο δήμος στερείται δικής του τεχνικής υπηρεσίας. Συμπερασματικά, μπορούμε να πούμε ότι ο δήμος, που συνήθως βρισκόταν σε σφοδρή αντιπαράθεση με την Κυβέρνηση, αντιμέτωπος με σοβαρά οικονομικά προβλήματα και πολλές αρμοδιότητες στις οποίες δεν επαρκούσε να ανταπεξέλθει, δεν είχε τη δύναμη να αξιοποιήσει τις δυνατότητες που του δόθηκαν από τη νομοθεσία, χάνοντας τη μεγάλη ευκαιρία να συμμετάσχει στη διαμόρφωση της πόλης, που ραγδαία εξελισσόταν.



Εικ.1. Αθήνα. Ναός Αγίου Ιωάννη Ραγκαβά (11ος-19ος αι.). Σχέδιο επέκτασης του 1852. (Αρχείο Μ. Καρδαμίτση-Αδάμη)



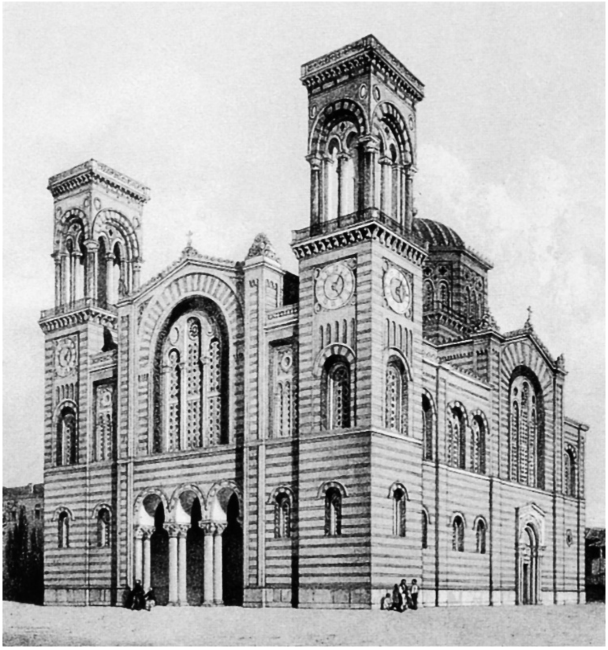
Κατάστασις
της οικονομικής διαχειρίσεως
του ανεγειρομένου ιερού
Ναού της αγίας Μητροπόλεως Αθηνών
από της 1ης Ιανουαρίου μέχρι της 10 Μαρτίου 1859.

		Χρέωσις.	Πίστωσις.
Α'.	Τα κατά την 31 Δεκεμβρίου 1858 μετρητά εν τω Ταμείω		18572,09
Β'.	Τόκοι των εν τη Τραπέζη κατατεθειμένων κεφαλαίων του 1858.		2587,84
Γ'.	Ποσόν εισπραχθέν από εκποίησιν λίθων		109,75
Δ'.	Το αντίτιμον 880 λιρών Αγγλικών διατεθεισών υπέρ του Ναού δι' Υ. αγοράσεως της Α. Μ. της Σεπτής Βασιλίσσης		24745,60
	Το όλον		46015,28
	Πληρωμαί διαταχθείσαι μέχρι σήμερον, το όλον.	17769,74	
	Μετρητά εν τω Ταμείω.	28245,54	
	Ισοζύγιον Δραχμαί	46015,28	46015,28

Διά την ακρίβειαν της συντάξεως.
Εν Αθήναις τη 10 Μαρτίου 1859

Ο Δήμαρχος Αθηναίων

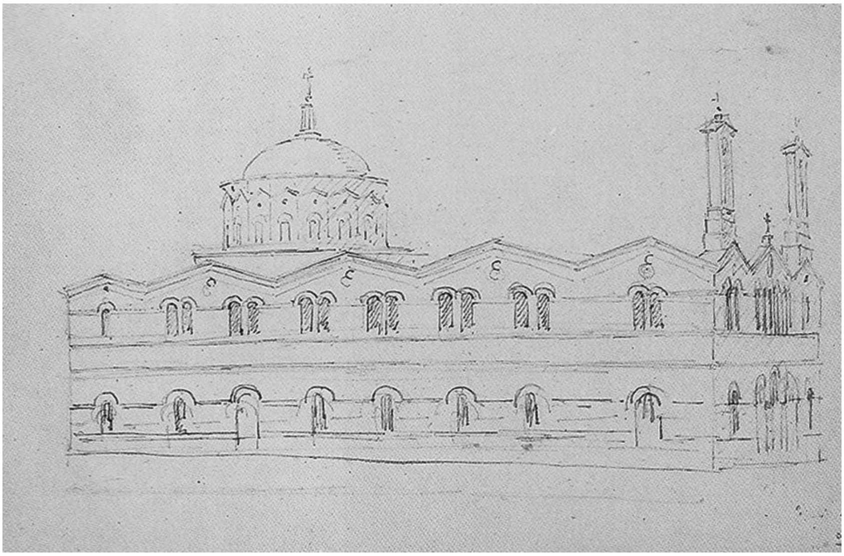
Εικ.2. Αθήνα. Μητροπολιτικός ναός (1842-1862).
Έγγραφο οικονομικής διαχείρισης του 1859. (Γενικά Αρχεία Κράτους)



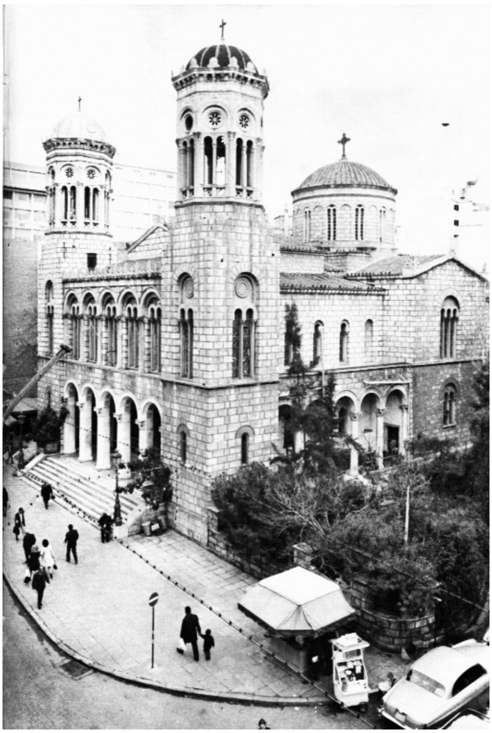
Εικ.3. Αθήνα. Μητροπολιτικός ναός (1842-1862). Άποψη από τα νοτιοδυτικά.
(Αρχείο Μ. Καρδαμίτση-Αδάμη)



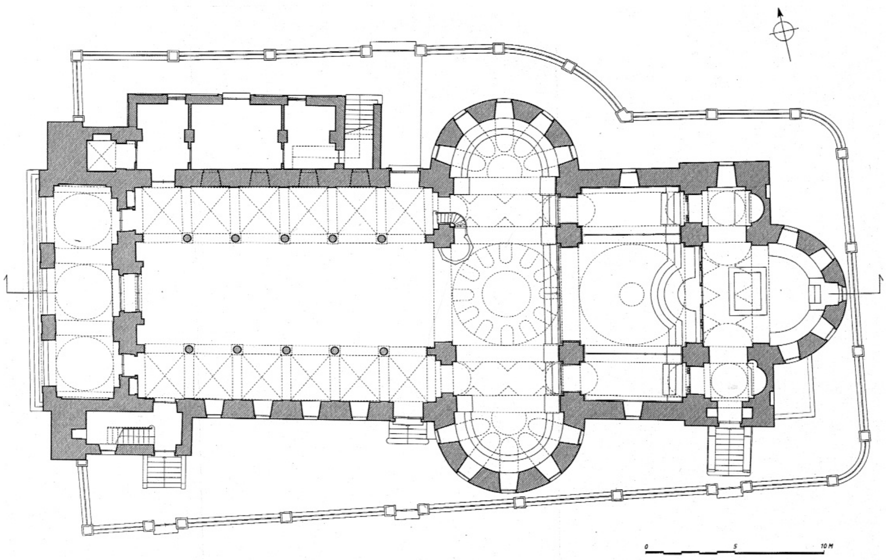
Εικ.4. Αθήνα. Ναός Ζωοδόχου Πηγής (1846-1856). Άποψη από τα βορειοδυτικά.
(Μπίρης, Αι Αθήναι, 138)



Εικ.5. Αθήνα. Ναός Αγίου Γεωργίου Καρύκη (1845-1849). Προοπτική άποψη σε σκαρίφημα. (L.A.Winstrup, 1849) (M. Bendtsen, Sketches and Measurings. Danish Architects in Greece, 1818-1862, Copenhagen 1993)



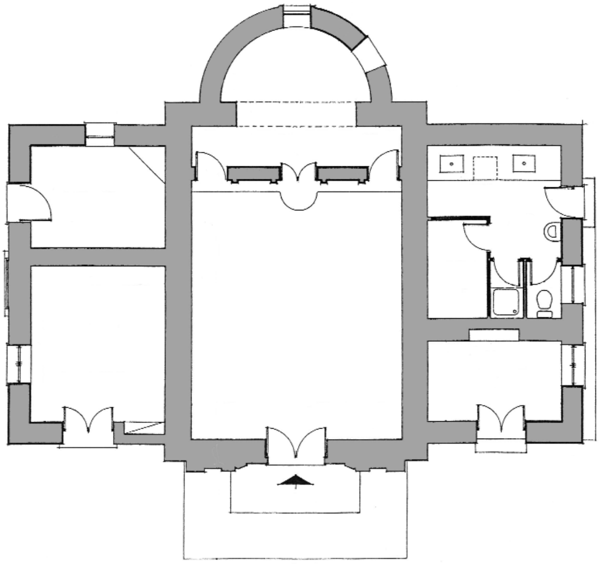
Εικ.6. Αθήνα. Ναός Χρυσοσπηλιώτισσας (1863-1892). Άποψη από τα νοτιοδυτικά. (Μπίρης, *Αι Αθήναι*, 207)



Εικ.7. Αθήνα. Ναός Αγίας Ειρήνης (1847-1892). Κάτοψη.
(αποτύπωση Ρ. Χριστοδουλοπούλου (Φιλιππίδης, Λύσανδρος Καυταντζόγλου)



Εικ.8. Αθήνα. Ναός Αγίου Λαζάρου, Α΄ Κοιμητηρίου (1840). Άποψη από τα δυτικά.
(Αρχείο συγγραφέως)



Εικ.9. Αθήνα. Ναός Αγίου Λαζάρου, Α΄ Κοιμητηρίου (1840). Κάτοψη.
(Αρχείο Διεύθυνσης Κτηριακών Έργων Δήμου Αθηναίων, 1997)



Εικ.10. Αθήνα. Ναός Αγίων Αναργύρων Δημοτικού Νοσοκομείου (~1858).
Άποψη από τα νοτιοδυτικά (Αρχείο συγγραφέως)

α/α	Έτος	Ναός	Αρχιτέκτονας	Ρυθμός	Θέση
01	1842-1862	Μητρόπολη	Ανάθεση Th. Hansen Διαγωνισμός Δ. Ζέζος, Ανάθεση Fr. Boulanger	Βασιλική με τρούλο	Στη θέση παλαιότερης μονής, μετά από μακροχρόνια αναζήτηση θέσης
02	1845-1849	Άγ. Γεώργιος Καρύκη	Ανάθεση Λ. Καυταντζόγλου	Βασιλική	Σε θέση παλαιότερου – 1100 π.Χ.
03	1845 (α΄ ναός) ………… 1901-1912 (β΄ ναός)	Άγ. Δημητριος Ψυρρή	…………………… Γ. Σαρικώστας Εμ. Μπούκης	Τρίκλιτη Βασιλική …………… σταυροειδής εγγεγραμμένος με τρούλο	Σε θέση παλαιότερου μεσαιωνικού ναού
04	1846-1856 ………… προσθήκη	Ζωοδόχος Πηγή	Διαγωνισμός, Δ. Ζέζος ……………… Β. Κασσάνδρας	Τρίκλιτη Βασιλική	Δωρεά οικοπέδου από ενορίτη
05	1847-1850- 1892	Αγ. Ειρήνη	Ανάθεση Λ. Καυταντζόγλου	Τρίκλιτη Βασιλική με τρούλο	Σε θέση παλαιότερου ναού μέ διαπλάτυνση και απαλλοτριώσεις
06	1852-54	Ταξιάρχες - Γρηγορούσα		σταυροειδής εγγεγραμμένος με τρούλο	Στη θέση βυζαντινού ναού ~11ου -12ου αι.
07	1858-60 (μελέτη ναοῦ)	Χρυσοσπηλιώτισσα	Ανάθεση Δ. Ζέζος	(η μελέτη δεν εγκρίθηκε)	Σε θέση παλαιότερουμ, μέ αγορά επί πλέον χώρου
08	1860 ………… -1912	Γέννηση Χριστού Κοπίδου		Μονόκλιτη Βασιλική …………… σταυροειδής εγγεγραμμένος με τρούλο	Σε θέση παλαιότερου
Ναοί χρήσης ΔΑ					
09	1840 ………… 1859 επέκταση	Άγ. Λάζαρος Α΄ Νεκροταφείου	Fr. Stauffert αρχ/νας της πόλης των Αθηνών	Μονόχωρη Βασιλική με δικλινή στέγη	Δημοτική έκταση
10	~1858	Άγ. Ανάργυροι Δημοσικού Νοσοκομείου	Γ. Μεταξάς αρχ/νας της πόλης των Αθηνών	Μονόχωρη Βασιλική με δικλινή στέγη	Δημοτική έκταση

Εικ.11. Αθήνα. Πίνακας δημοτικών ναών Οθωνικής περιόδου.

Γιάννης Α. Καρατζόγλου

ΤΕΣΣΕΡΑ ΔΕΙΓΜΑΤΑ ΑΣΤΙΚΗΣ ΝΑΟΔΟΜΙΑΣ ΣΤΗ ΝΟΤΙΑ ΑΘΗΝΑ*

Θα προσπαθήσω να σκιαγραφήσω με τέσσερις ναούς την εξέλιξη της αστικής ναοδομίας στη νότια περιοχή της Αθήνας (Καλλιθέα - Π. Φάληρο) μεταξύ των ετών 1900 και 1960.

Άγιος Σώστης (Μεταμόρφωση του Σωτήρος) λεωφόρου Συγγρού (εικ. 1,2,3,4). Ο χώρος όπου στήθηκε ο ναός-τάμα βρίσκεται στους νοτιοανατολικούς πρόποδες του λόφου της Σικελίας[1] στην αθηναϊκή πλευρά της Λεωφόρου Συγγρού. Το γήπεδο του ναού ορίζεται νότια από την οδό Θ. Φαρμακίδου, δυτικά από τον παράδρομο της Συγγρού[2], ανατολικά από την οδό Θεόγνιδος και δυτικά παλαιότερα από την προέκταση της οδού Ωκεανίδων, που όμως έχει καταργηθεί και ο ελεύθερος χώρος έχει φθάσει προς βορράν ως την οδό Β. Δίπλα, διαμορφωμένος σε παιδική χαρά[3].

Το χρονικό της δημιουργίας του ναού αντλήθηκε από το θαυμάσιο βιβλίο της Στ. Μαυρίκου[4] και έχει συνοπτικά ως εξής:

---

* Ευχαριστώ τους ιερείς των τεσσάρων ιερών ναών, τον π. Νικόλαο Μαυρίκο, τη θεολόγο κα Σταματία Ν. Μαυρίκου για την ευγενική παραχώρηση του περιεχομένου του βιβλίου της, την καθηγήτρια Μάρω Καρδαμίτση - Αδάμη για τις υποδείξεις πηγών, τον καθηγητή Αργύρη Πετρονώτη για τις πληροφορίες του για τον Α. Ορλάνδο και τη φιλόλογο Μίνα Νεολόγου για την υπόδειξη επιγραφών στους Αγίους Πάντες. Τέλος, ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλω στους αρχιτέκτονες Στέφανο Γ. Νομικό και Λίνο Φ. Κυδωνιάτη για την παραχώρηση σχεδίων και την παροχή πολύτιμων πληροφοριών και στην ιστορικό της τέχνης Μαρία-Μόσχα Καρατζόγλου για τη βοήθειά της στη διαμόρφωση της εργασίας αυτής.

1. Ο λόφος ανήκει στην Καλλιθέα όπως και η απέναντι από τον ναό πλευρά της λεωφόρου.

2. Όπου παλιότερα το ζαχαροπλαστείο Παπασπύρου και τώρα ανάλογα καταστήματα.

3. Σήμερα ο χώρος αυτός εκ των πραγμάτων χρησιμεύει ως υπνωτήριο αστέγων όπως και ο προς νότον χώρος πρασίνου.

4. Στ. Μαυρίκου, *Ο ναός του Σωτήρος (Άγιος Σώστης), 93 χρόνια ιστορία. Τάμα - Περίπτερο - Εκκλησία*, Αθήνα 1991, όπου και αρχικό τοπογραφικό της περιοχής του ναού στη σελ. 123.

α) Απόπειρα δολοφονίας του Γεωργίου Α΄ (14/2/1898), διάσωσή του και θεμελίωση ναού του Σωτήρος στο ίδιο σημείο (22/2/1898)[5].

β) Η επιτροπή και ο πρέσβης στο Παρίσι Α. Δηλιγιάννης αποφασίζουν το ελληνικό περίπτερο στην Διεθνή Έκθεση του 1900[6] στο Παρίσι να ανατεθεί στον αρχιτέκτονα Lucien Magne (1849 - 1916), που είχε ήδη ασχοληθεί με την αναστήλωση του Παρθενώνα[7].

γ) Το περίπτερο, βυζαντινορωμανικής ρυθμολογίας, χτισμένο με μεταλλικό σκελετό σε ύφος Αρ Νουβώ και λεπτούς τούβλινους τοίχους με επένδυση από εφυαλωμένα πλακίδια, στήνεται στην όχθη του Σηκουάνα, ανάμεσα στα περίπτερα της Σερβίας και της Σουηδίας[8]. Μετά την έκθεση με πρωτοβουλία του δημάρχου Αθηναίων Σπ. Μερκούρη[9] διαλύεται και μεταφέρεται μέσω Χάβρης με ποταμόπλοια, πλοίο και αμάξια και στήνεται το 1901 στη λεωφόρο Συγγρού με την προσθήκη ιερού ως ναός - τάμα για τη σωτηρία του βασιλιά Γεωργίου Α΄ και της κόρης του Μαρίας από την απόπειρα δολοφονίας τους[10]. Είναι σχεδόν βέβαιο ότι ο αρχιτέκτων L. Magne είχε σχεδιάσει το περίπτερο έτσι ώστε να μπορεί να ξαναχρησιμοποιηθεί. Σύμφωνα με τη νοοτροπία της εποχής, η μορφή είχε έναν πολιτικό στόχο, να προβάλει δηλαδή την εθνική ταυτότητα. Όπως αναφέρει ο Charles Villeneuve de Janti: «Εβδομήντα χρόνια μετά την ανεξαρτησία της, η Ελλάδα, για το περίπτερό της, επιλέγει τη βυζαντινή αρχιτεκτονική. Για άλλα πάλι κράτη, όπως η Ιταλία, η Έκθεση είναι το γεγονός που θα τους επιτρέψουν να διακηρύξουν την εθνική τους ενότητα»[11]. Η λειτουργία του εξάλλου ως περιπτέρου απαιτούσε ελεύθερο χώρο, χωρίς ογκώδεις τοίχους εσωτερικά, ενώ η κατασκευή έπρεπε να συ-

5. Από τον Γεώργιο Καρδίτση, απόστρατο λοχία του πολέμου του 1897 και τον συνεργό του Ιωάννη Κυριακού, εθελοντή της Κρητικής Επανάστασης του 1896. Και οι δύο καταδικάστηκαν σε θάνατο και εκτελέστηκαν. Στ. Μαυρίκου, ο.π., 57-58.

6. Στην έκθεση της Εθνικής Πινακοθήκης (24 Νοεμβρίου 2010 - 28 Φεβρουαρίου 2011) «Paris 1900: Αρ Νουβώ και Μοντερνισμός. Θησαυροί από το Petit Palais», υπήρχε φωτογραφία του ελληνικού περιπτέρου, βλ. στον ομώνυμο κατάλογο της έκθεσης, 35, εικ.15.

7. Τα πρώτα σχέδια για το ελληνικό περίπτερο υπέβαλε δύο χρόνια πριν την έκθεση (1898) ο αρχιτέκτων Καραθανασόπουλος, Μαρία Κατσανάκη, «Η συμμετοχή των Ελλήνων ζωγράφων στην Παγκόσμια Έκθεση του 1900 στο Παρίσι», στον κατάλογο της παραπάνω έκθεσης, 41 και 48, σημείωση 17.

8. Στο ίδιο, 43 και 49, σημείωση 30.

9. Κατά την πρώτη δημαρχία του.

10. Πρβλ. την εκκλησία της Sacré- Cœur που χτίστηκε στο λόφο της Μονμάρτρης (1875-1919) στο Παρίσι, ως «τάμα» του αστικού καθεστώτος για την καταστολή της επανάστασης της Κομμούνας του 1871. Αρχιτέκτων της ήταν ο Paul Abadie, βλ. B. Fletcher, *A history of Architecture on the comparative method*, 18η έκδοση, London 1975, 2000.

11. Charles Villeneuve de Janti, «Η παγκόσμια Έκθεση του 1900», στον προαναφερθέντα κατάλογο της έκθεσης της ΕΠΜΑΣ στη σημ. 6, 22.

ντομεύει τον χρόνο συναρμολόγησης και να επιτρέπει τη μεταφορά και την επανάχρησή του[12].

δ) Το 1934-35 ο ναός επεκτείνεται στα πλάγια, με σχέδια του αρχιτέκτονα Γεωργίου Νομικού και το 1969-'72 προς δυσμάς, με σχέδια και επίβλεψη του αρχιτέκτονα Κωνσταντίνου Σταυρινού[13]. Η πρώτη επέκταση έγινε με τη μετατροπή των στοών σε πλάγια κλίτη και την επαύξηση της επιφάνειας του ιερού (βλ.εικ.2) και η δεύτερη με την προσθήκη δύο χώρων εσωτερικών διαστάσεων 3,70 x 7,10 μ. εκατέρωθεν της εισόδου[14]. Έτσι, οι σημερινές εξωτερικές διαστάσεις του ναού είναι: 22,30 x 18,20+4,90 x 2,50 = 405,86 + 12,25 (ιερό) = 418,11 $μ^2$.

Οι τέσσερις πεσσοί που στηρίζουν τα τόξα επί των οποίων εδράζεται ο τρούλος έχουν διατομή σταυροειδή, με ανεξάρτητο τετράγωνο πυρήνα από γωνιακά ελάσματα 50 x 50 x 5 χιλ. στο κέντρο, ενώ οι «κεραίες» του σταυρού σχηματίζονται από λεπτότερα γωνιακά, 35 x 35 x 1,5 χιλ., που τα κενά τους καλύπτονται με ακόμη λεπτότερα ελάσματα, μορφής φυλλοφόρου βλαστού, που ελίσσεται μεταξύ των γωνιακών, σε ύφος Αρ Νουβώ, που άκμαζε τότε. Η στατική και η διακοσμητική λειτουργία των πεσσών αλληλοσυμπληρώνονται θαυμάσια. Μέσα στους πεσσούς τρέχουν τα ηλεκτρικά και άλλα δίκτυα.

Ο τρούλος εδράζεται σε οκτάγωνο που διαμορφώνεται από τα μεταλλικά τόξα και τα τέσσερα, επίσης μεταλλικά, γωνιακά κωνικά ημιχώνια, που ο αρχιτέκτων αντλεί από τη ρωμανική παράδοση. Οι τελευταίες αυτές επιφάνειες είναι ευθειογενείς και πραγματοποιούνται με μεταλλικά ελάσματα. Η κάλυψη του τρούλου γίνεται με οκταμερή μοναστηριακό θόλο από καμπυλωμένες δοκίδες και τεγίδες. Το τύμπανο του τρούλου είναι εσωτερικά και εξωτερικά οκταγωνικό. Τα τέσσερα τοιχώματά του, που αντιστοιχούν στις γωνίες, εδράζονται στα τόξα των ημιχωνίων, ενώ και των οκτώ η προς τα άνω απόληξη εσωτερικά και εξωτερικά είναι χαμηλά αετώματα. Στις εσωτερικές ακμές του τυμπάνου τρέχουν κατακόρυφες μεταλλικές ράβδοι, οι οποίες εκφύονται από χρυσωμένο φύλλο άκανθας που καλύπτει τη σύνδεση και διαμορφώνει ενισχυτικό κόμβο. Χρυσωμένα επίσης είναι και τα επίκρανα των μεταλλικών παραστάδων των σταυροειδών πεσσών. Οι κίονες του ναού είναι χυτοσιδηροί και οι μεν δύο δυτικοί έχουν αυλακωτά κιονόκρανα που περιβάλλονται από τέσσερις καμπύλους προβόλους, οι δε άλλοι που χωρίζουν τον κεντρικό ναό από τα πλά-

12. Το βάρος των 150 τόνων, κατά την έκθεση του Picard, που αναφέρει η Σ. Μαυρίκου, ο.π., 93, φαίνεται μικρό για όλο το κτίσμα του περιπτέρου.

13. Σταμ. Μαυρίκου, ο.π., 178-180.

14. Στην ίδια οικοδομική φάση, δημιουργήθηκαν στα πλάγια δύο υπόγειοι χώροι έξω από το σταυρικό τετράγωνο: ένας μικρός βόρεια και ένας πολύ μεγαλύτερος κάτω από το νότιο κλίτος και μέρος του νότιου προαυλίου που υπερυψώθηκε.

για κλίτη είναι ιωνικοί με σύμφυτο κολουροπυραμιδικό επίθημα που φέρει ανάγλυφους σταυρούς.

Στον Άγιο Σώστη οι λειτουργικά απαραίτητες προσθήκες και μετατροπές έγιναν με τόση επιτυχία σαν να υπήρχαν εξαρχής. Το σημερινό επιτυχημένο αποτέλεσμα δείχνει την ικανότητα τόσο του πρώτου αρχιτέκτονα όσο και των επομένων που σχεδίασαν τις προσθήκες[15].

Η εντύπωση του εισερχομένου στο ναό πιστού είναι ευρύτητα, ποικιλία αλλά και ενότητα χώρου. Η ανάδειξη του σκελετού, κυρίως των τεσσάρων σταυροειδών πεσσών αλλά και των τόξων και λοιπών στοιχείων του σκελετού από «πρόβλημα» που θα μπορούσε να είναι έχει ευφυώς μετατραπεί σε πλεονέκτημα. Ο κύριος χώρος δεσπόζει και οι άλλοι υποτάσσονται ιεραρχικά σ' αυτόν.

Ο φωτισμός του ναού είναι επαρκής και καλά ιεραρχημένος, δηλ. ο εντονότερος έρχεται από ψηλά από τα πέντε παράθυρα κάθε κεραίας του σταυρού και τα τρία παράθυρα κάθε πλευράς του τρούλου δημιουργώντας δέσμες φωτός. Τα παράθυρα και των δύο παραπάνω ομάδων είναι ανισοϋψή με το ευρισκόμενο στον άξονα υψηλότερο και τα άλλα συμμετρικά και χαμηλότερα. Τα ξύλινα και μεταλλικά μέρη της στεγάσεως των χώρων είναι ορατά και αναδεικνύονται, αν και βρίσκονται στο ημίφως, σε έντονη αντίθεση με τον φωτισμό των παραθύρων. Έτσι δημιουργείται ατμόσφαιρα μυστηριακή και κατανυκτική. Εξάλλου μέσα από τα διαφώτιστα παράθυρα διαβλέπει κανείς τα δέντρα του περιβόλου. Στα παράθυρα, τα άχρωμα υαλοστάσια έχουν σχέδια με βάση εφαπτόμενους κύκλους και χιαστί διαγωνίους, εμπνευσμένα από ρωμανικά βιτρώ[16].

Εσωτερικά, συνδυάζονται τα θερμά χρώματα των οπτοπλίνθων και πλακιδίων που κυριαρχούν στους τοίχους με τα γαλάζια των πλίνθων στα τόξα και τα πράσινα του μεταλλικού σκελετού. Εξωτερικά επίσης, η χρωματική σύνθεση του ναού από τον L. Magne είναι εξαιρετικά επιτυχής, αφού συνδυάζει μεγάλες επιφάνειες με θερμά χρώματα και ζωφόρους από εφυαλωμένα πλακίδια με ψυχρά χρώματα. Στις γωνίες, οι ζωφόροι αυτές φέρουν ημικιονίσκους, στοιχείο δυτικής καταγωγής. Για τον διερχόμενο επισκέπτη, ο ναός δίνει την ολοκληρωμένη εντύπωση που επιδιώκει η βυζαντινή ναοδομία: μια εικόνα του κόσμου[17].

Επάνω από τη δυτική είσοδο του ναού σε μαρμάρινη πλάκα, αναγράφεται: † Ο πάνσεπτος ούτος Ιερός Ναός του Χριστού / εθεμελιώθη εν έτει 1898, Φε-

---

15. Στη βόρεια είσοδο του ναού έχει προστεθεί τα τελευταία χρόνια ράμπα για την πρόσβαση ατόμων που κινούνται με αμαξίδια.

16. Παρόμοια σχέδια του ναού στο Donlieu, βλ. Henry Martin (επιμ.), *L' Art Roman*, σειρά La Grammaire des Styles, Paris 1946, 50.

17. *Imago mundi*, πρβλ. «Ὁ ναός ὅλον τόν κόσμον τυποῖ».

βρουαρίου 22 / υπό του Βασιλέως των Ελλήνων, Γεωργίου του Α΄.

Ονόματα δωρητών είναι γραμμένα και σε δύο μαρμάρινες πλάκες εκατέρωθεν της δυτικής εισόδου εσωτερικά. Στη δεξιά πλάκα αναγράφεται: ΕΥΕΡΓΕΤΑΙ / ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ ΟΛΓΑ / ΑΡΧΙΕΠΙΣΚΟΠΟΣ ΑΘΗΝΩΝ / ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΣ Β΄ / ΔΗΜΗΤ. ΔΑΝΙΗΛΙΔΗΣ / ΑΛΕΞΑΝ. ΔΑΝΙΗΛΙΔΟΥ / ΛΕΥΚΟΘΕΑ ΚΕΝΤΡΟΥ / ΦΑΝΗ ΚΟΝΤΟΒΟΥΝΗΣΙΟΥ και στην αριστερή πλάκα: ΔΩΡΗΤΑΙ / ΙΩΑΝ. ΠΕΣΜΑΤΖΟΓΛΟΥ / ΑΝΔ. ΣΠ. ΜΕΤΑΞΑΣ / ΚΩΝ. Γ. ΣΓΟΥΡΔΑΣ / ΣΩΚ. ΑΚ. ΤΣΟΥΡΟΥΚΤΣΟΓΛΟΥ / ΑΝΔ. ΑΘ. ΑΠΟΣΚΙΤΗΣ / ΚΩΝ/ΝΟΣ ΚΟΛΟΜΒΑΚΟΣ / ΚΩΝ/ΝΟΣ ΓΟΝΗΣ / ΜΙΧΑΗΛ ΚΑΨΑΝΗΣ / ΜΑΡΙΑ Ι. ΦΙΞ / Α. ΚΥΡΙΑΚΟΠΟΥΛΟΣ / ΕΥΘ. ΣΤΑΛΗΜΕΡΟΣ / ΣΤΡΑΤ. ΑΝΔΡΕΑΔΗΣ / ΑΡΕΤΗ ΚΑΓΚΑΝΑΚΗ

Από τον εξοπλισμό του ναού ξεχωρίζει ο καλής τέχνης ξυλόγλυπτος δεσποτικός θρόνος που πατάει σε μαρμάρινη κρηπίδα, έχει ξύλινη βάση που καταλήγει σε ξυλόγλυπτους λέοντες, ξύλινη πλάτη με κορινθιακούς κιονίσκους και ουρανό με ημικυκλικό πρόβολο και κάλυψη με ξυλόγλυπτο επίσης τρούλο. Τα δύο πλευρικά στηθαία φέρουν εξωτερικά φυλλοφόρους βλαστούς με βάθος λαξεύσεως δύο εκατοστά. Στο δυτικό πλευρικό στηθαίο ἀναγράφεται : ΕΡΓΟΝ Ι. Κ. ΤΣΟΧΑ 1914.

Η ενορία απέκτησε συλλογή δώδεκα μεγάλων εικόνων του 19ου αι. από την Καππαδοκία[18], σε μερικές από τις οποίες υπάρχουν καραμανλήδικες επιγραφές. Αργότερα, το ιερό και ο προ αυτού ανατολικός τοίχος απέκτησαν ενδιαφέρουσες τοιχογραφίες, έργα των αδελφών Γρηγορίου και Αποστόλου Μπαλογιάννη (1972).

Η εμπειρία από τη σημερινή πολλαπλή λειτουργία του ως κέντρου μίας αστικής ενορίας, μνημείου - συμβόλου, πυρήνα ενός ελεύθερου χώρου, τοπόσημου και ονοματοδότη της ομώνυμης συνοικίας, μας βεβαιώνει για τη μεγάλη επιτυχία τόσο του αρχικού σχεδιασμού όσο και της μεταφοράς και επανάχρησης, καθώς και των επεκτάσεων, συμπληρώσεων και του εξοπλισμού του ναού. Ο Άγιος Σώστης είναι, κατά τη γνώμη μου, ένα κομψοτέχνημα του 19ου αι. που βρήκε τη θέση του και τον τελικό του προορισμό στον 20ό αι., πράγμα που δείχνει την προσαρμοστικότητα και την ιστορική εμβέλεια της αρχιτεκτονικής πράξης[19].

Για τον περαστικό πεζό ή εποχούμενο της λεωφόρου Συγγρού, η κατά μήκος της λωρίδα του Αγίου Σώστη με τα ωραία κυπαρίσσια και τα άλλα δέ-

---

18. *Εικόνες - Κειμήλια από την Καισάρεια της Καππαδοκίας. Αφιέρωμα για τα 100 χρόνια από τη θεμελίωση του Ιερού Ναού*, έκδοση του Ιερού Ναού Αγίου Σώστη (σχολιασμός Χρυσ. Μπαλτογιάννη, υπομνηματισμός εικόνων Γ. Κακαβάς), Αθήνα 1998.

19. Πρβλ. την επαινετική κριτική του Ανατόλ Φρανς (1844-1924) στην εφημερίδα *Το Άστυ* (19/4/1900), όπως αναφέρεται από τη Μ. Κατσανάκη, ο.π. 43-44 και 49, σημ. 33.

ντρα είναι ο τελευταίος ίσως από τους πολλούς κάποτε άχτιστους χώρους της λεωφόρου, ένα διάλειμμα οπτικής και ψυχικής ξεκούρασης. Ο Άγιος Σώστης αποτελεί μαζί με το φυτεμένο περιβάλλον του[20] κέντρο ζωής και ανάπαυσης στην πολύβουη λεωφόρο, καθώς και ένα εράσμιο αστικό τοπόσημο.

Οι Άγιοι Πάντες Καλλιθέας είναι ο «μητροπολιτικός» ναός της Καλλιθέας (εικ.5,6,7). Κτίστηκε στη λεωφόρο Ελευθερίου Βενιζέλου (Θησέως) περί το 1926[21] με πρωτοβουλία, όπως λέγεται, προσφύγων, αν και αυτό αμφισβητείται. Βέβαιο είναι ότι ο εφημέριος του Αγίου Σώστη (προ του 1908; - 1926) σακελλάριος Γρηγόριος Ρώτας μετατέθηκε από την Αρχιεπισκοπή Αθηνών ως εφημέριος του «Ιερού Παρεκκλησίου Αγίων Πάντων» Καλλιθέας[22], άρα πιθανόν του σημερινού ναού να προηγήθηκε κάποια πρόχειρη κατασκευή, καθώς ο τωρινός δεν μπορεί να ονομαστεί «παρεκκλήσιο»[23].

Ο ναός είναι τρισυπόστατος. Το μεσαίο κλίτος είναι αφιερωμένο στους Άγιους Πάντες, το βόρειο (αριστερό) στον Άγιο Χαράλαμπο και το νότιο (δεξιό) στην Κοίμηση της Θεοτόκου. Αποτελείται από πρόναο στα δυτικά, ευρύχωρο κυρίως ναό, τριμερές ιερό και δύο δυτικά κωδωνοστάσια. Δύο βοηθητικοί χώροι προστέθηκαν δυτικά ανάμεσα στα σκέλη του σταυρού το 1972 με σχέδια του Γ. Νομικού. Ο πρόναος χωρίζεται με τέσσερις ορθογώνιους πεσσούς σε τρία κλίτη, από τα οποία μόνο το μεσαίο χρησιμεύει για τη δίοδο των πιστών, ενώ τα πλαϊνά εξυπηρετούν το παγκάρι και την πρόσβαση των γραφείων και του βοηθητικού χώρου στα πλάγια. Βέβαια, η κυκλοφορία των πιστών κατά τις μεγάλες συνάξεις υποβοηθείται από τις δύο πλαϊνές εισόδους στις κεραίες του σταυρού προς τη λεωφόρο Θησέως νότια και την αυλή του ναού βόρεια. Επάνω από τον πρόναο και τα δυτικά γωνιακά διαμερίσματα, που στεγάζονται με εγκάρσια καμάρα, σταυροθόλια και δύο μικρές ασπίδες ορθογωνικής κάτοψης, υπάρχει γυναικωνίτης.

Ο ναός χαρακτηρίζεται από ενδιαφέροντα εσωτερικό χώρο που όσο προχωρεί κανείς από το δυτικό τρίβηλο προς το κέντρο διευρύνεται χάρις στο εγκάρσιο κλίτος, καθώς έχει εφαρμοστεί ο τύπος του ελεύθερου σταυρού με τρούλο, ενώ ο φωτισμός (χαμηλά ημίφως, υψηλότερα φως) είναι κατανυκτικός, αλλά επαρκής.

---

20. Στο στηθαίο της εισόδου του βόρειου υπόγειου χώρου αναγράφεται: Η ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΙΣ ΤΟΥ ΑΥΛΕΙΟΥ ΧΩΡΟΥ / ΕΓΕΝΕΤΟ ΕΝ ΕΤΕΙ 1992 / ΕΠΙ ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΤΟΥ ΝΕΑΣ ΣΜΥΡΝΗΣ / ΑΓΑΘΑΓΓΕΛΟΥ / ΔΑΠΑΝΑΙΣ ΤΟΥ ΙΕΡΟΥ ΝΑΟΥ / ΚΑΙ ΤΟΥ ΔΗΜΟΥ ΑΘΗΝΑΙΩΝ / ΕΠΙ ΔΗΜΑΡΧΙΑΣ / ΑΝΤΩΝΙΟΥ ΤΡΙΤΣΗ ΚΑΙ ΛΕΩΝΙΔΑ ΚΟΥΡΗ.

21. βλ. Χρ. Παπάζογλου, *Η Καλλιθέα του χθες και του σήμερα*, Καλλιθέα 2000, 198, όπου αναφέρεται «Αποπερατώθηκε το 1926».

22. Έγγραφο Ι. Αρχιεπισκοπής Αθηνών, αριθμός 1423/14-4-1926), βλ. Μαυρίκου, *Ο ναός του Σωτήρος*, 135.

23. Έκτός αν ήταν ημιτελής ή παράρτημα του Αγίου Σώστη ή και τα δύο.

Ο ναός έχει φέρουσα λιθοδομή και θολοδομία εν μέρει από τούβλα και εν μέρει από οπλισμένο σκυρόδεμα. Ο τρούλος έχει εσωτερικά και εξωτερικά κυλινδρικό τύμπανο, με δεκαέξι μονόλοβα παράθυρα που μετά τις επισκευές από το σεισμό του 1999 μίκρυναν εξωτερικά μειώνοντας τον φωτισμό από ψηλά. Το αρχικό γυμνό ημισφαίριο του τρούλου, που έδινε ένα ύφος ήπιου μοντερνισμού[24], καλύφθηκε με κεραμίδια και έτσι ο τρούλος απέκτησε γείσο οριζόντιο αντί του κυματοειδούς και από μοντέρνα πλαστικότητα απέκτησε όψη νεοπαραδοσιακή. Οι εξωτερικές επιφάνειες του ναού καλύφθηκαν μετά τον πόλεμο με τσιμεντοκονία αρτιφισιέλ, σε απομίμηση ισόδομης τοιχοποιίας, με «λίθους» 35 x 70 εκ. και «κρηπίδα» προεξοχής 2-3 εκ. και ύψους 80 εκ. από το ίδιο υλικό, σε σχέδια του Γ. Νομικού[25].

Τα σχέδια του ναού οφείλονται σε αρχιτέκτονα ικανό, αλλά που παρέμενε ως τώρα άγνωστος. Τα τρία πρόπυλα που υπήρχαν ήδη στο αρχικό κτίσμα, άστυλα στη βόρεια και τη νότια είσοδο και με κίονες στη δυτική, δείχνουν αρχιτέκτονα έμπειρο και γνώστη της βυζαντινής αρχιτεκτονικής. Η μορφολογία (παράθυρα τρίλοβα και δίλοβα με κολωνάκια και τούβλινα τόξα, οδοντωτές ταινίες κ.τ.λ.[26]) βασίζεται στη βυζαντινή αλλά με αρκετή αφαίρεση, ενώ η διαφοροποίηση των όγκων του στις τέσσερις όψεις προσδίδει ενδιαφέρον και σωστή κλίμακα. Το στοιχείο αυτό συναντάται σε πολλά σχέδια του Αναστασίου Ορλάνδου (1887-1979): στον Άγιο Βασίλειο της οδού Μετσόβου στην Αθήνα[27], στη Βροχίτσα Λακωνίας[28], στη Λιαρίγκοβα (νυν Αριδαία) Χαλκιδικής[29], στον Άγιο Γεώργιο Γιαννιτσών[30], στον Ευαγγελισμό Καλυβίων Κουβαρά (1920)[31].

Ο ναός μας μοιάζει κυρίως με τον Άγιο Βασίλειο της οδού Μετσόβου[32], βέ-

---

24. Αλλά και το ύφος του σχετίζεται με την κεντροευρωπαϊκή Sezession (Αρ Νουβώ), πρβλ. το προσχέδιο του Αριστοτέλη Ζάχου για τον Άγιο Κωνσταντίνο Βόλου με τα αλληλοτεμνόμενα τόξα παραθύρων και το γυμνό ημισφαίριο του τρούλου, Ε. Φεσσά - Εμμανουήλ, «Αριστοτέλης Ζάχος (1871/2-1939)» στό: *12 Έλληνες αρχιτέκτονες του Μεσοπολέμου*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 2000, 17.

25. Ίσως επειδή έτσι γνώρισα το ναό από παιδί, νομίζω ότι η επικάλυψη αυτή της αρχικής τοιχοποιίας, εκτός από αναγκαία προφύλαξη από την υγρασία και τη διάβρωση, ήταν και αισθητικά επιτυχής, αφού δείχνει σαφώς ότι είναι επένδυση και εντείνει το μεσοπολεμικό ύφος. Την περίοδο του μεσοπολέμου το αρτιφισιέλ συνηθιζόταν πολύ σε αστικές πολυκατοικίες, αλλά και σε ναούς, όπως π.χ. στον Άγιο Ιωάννη της Γαργαρέτας.

26. Πρβλ. το ναό στα Βούρβουρα Κυνουρίας, Αργ. Πετρονώτης, «Ο αρχιτέκτων Αναστάσιος Ορλάνδος», στό: *Αναστάσιος Ορλάνδος. Ο άνθρωπος και το έργο του*, Αθήναι 1978, 319.

27. Ό.π., 300-327.

28. Ό.π., 302-303.

29. Ό.π., 320-321.

30. Ό.π., 354.

31. Ό.π., 324-5.

32. Ό.π., 354 και εικ.104 και εικ.108.

βαιο έργο του Ορλάνδου και πιθανότατα είναι σχέδιό του. Τα χαρακτηριστικά που συναντώνται στα προαναφερθέντα έργα και συνηγορούν σ' αυτό είναι: α) Η κάτοψη του ελεύθερου σταυρού με διπλή προεξοχή της βόρειας και της νότιας κεραίας, διεύρυνση του εσωτερικού χώρου και τονισμό και του εγκάρσιου άξονα. Έτσι πετυχαίνει αντιστήριξη του τρούλου από βόρεια και νότια με τους εγκάρσιους τοίχους των κεραιών να παίζουν το ρόλο κρυφών αντηρίδων. Το στοιχείο αυτό το εφάρμοσε ο Ορλάνδος σε πολλές από τις εκκλησίες του[33]. β) Η διαμόρφωση πλαγίων όψεων με το εγκάρσιο κλίτος και τη σωστή κλίμακα που προσδίδει που αυτό προσδίδει για να μην είναι ο ναός απλή μεγέθυνση των πολύ μικρότερων βυζαντινών τύπων. γ) Ο φωτισμός κυρίως εκ των άνω με μονόλοβα παράθυρα στην κάτω ζώνη, δίλοβα στην άνω, τρίλοβα ψηλά στις κεραίες και δεκαέξι μονόλοβα στον τρούλο δ) τα τούβλινα τοξωτά υπέρθυρα των εκτός του τρούλου παραθύρων και η ευρεία χρήση οδοντωτών ταινιών που περιβάλλουν τα ίδια παράθυρα και διαμορφώνουν τα γείσα.

Τα γωνιακά διαμερίσματα του ναού καλύπτονται με σταυροθόλια, ενώ τα τόξα καταλήγουν στις παραστάδες των τοίχων μέσω προβόλων, τα μέτωπα των οποίων κοσμούνται με σταυρούς και χριστόγραμμα εντός κύκλων, όλα χρυσωμένα. Χρυσωμένα είναι επίσης και τα μεγάλης προεξοχής κορινθιακά κιονόκρανα των τεσσάρων κιόνων του τρούλου, τα οποία αντιγράφουν εκείνα του μνημεία του Λυσικράτους.

Το καλής τέχνης τέμπλο είναι κτιστό με οπτοπλινθοδομή και επενδυμένο με λευκό μάρμαρο. Πιθανώς σχεδιάστηκε αρχικά από τον Σολ. Κυδωνιάτη και τελικά από τον Γ. Νομικό[34]. Το κεντρικό τμήμα εκτελέστηκε το 1949-50 από τον γλύπτη Κων. Περάκη με την επίβλεψη του Γ. Νομικού, ενώ τα πλάγια τμήματα το 1951 από τον μαρμαρογλύπτη Παν. Αρμακόλλα με την επίβλεψη του ίδιου αρχιτέκτονα. Το τέμπλο χωρίζεται με δύο πεσσούς σε τρία μέρη όσα και τα κλίτη του ναού. Έχει τρεις θύρες και έξι θέσεις δεσποτικών εικόνων, ενώ υψηλότερα έχει δώδεκα εικόνες (Δωδεκάορτο) στο μεσαίο του τμήμα και από έξι εικόνες Αποστόλων στα δύο πλάγια. Τις πλάγιες θύρες και τις θέσεις των εικόνων χωρίζουν ημικίονες (d=15 εκ.) από γκρίζο μάρμαρο, ενώ εκατέρωθεν της Ωραίας Πύλης υπάρχουν διπλοί κιονίσκοι από το ίδιο υλικό. Οι δεσποτικές εικόνες από αριστερά προς τα δεξιά είναι οι εξής: 1) Ο Άγιος Χαρά-

33. Ό.π., 304-5.

34. Δεν είναι σαφές ποιος σχεδίασε το τέμπλο. Ο Σ. Κυδωνιάτης με έγγραφό του αναλαμβάνει την επίβλεψη του σχεδιασμένου από τον ίδιο τέμπλου, ενώ αργότερα την επίβλεψη αναλαμβάνει ο Γ. Νομικός, άγνωστο αν βάσει νέου σχεδίου ή του σχεδίου του Κυδωνιάτη. Όπως και αν έχει το πράγμα, τις σχετικές εργασίες, την παραλαβή και τις πληρωμές εγκρίνει ο Α. Ορλάνδος ως διευθυντής Εκκλησιαστικής Αρχιτεκτονικής του Υπουργείου Παιδείας και Θρησκευμάτων.

λαμπος. Επιγραφή : Διά χειρός Νεοφύτου Μόν./ Νέα Σκήτη του Αγ. Παύλου / Αγ. Όρος 1939, 2) Οι Άγιοι Πάντες. Επιγραφή: Αφιερούται υπό της κυρίας Άννης Χατζοπούλου. Αγιογραφικός Οίκος Νεοφύτου Μοναχού και Συνοδείας αυτού. Νέα Σκήτη Άγιον Όρος (χρονολογία κρυμμένη εντός του πλαισίου), 3) Η Παναγία με τον Χριστό βρέφος (επιγραφή κρυμμένη), 4) Ο Χριστός. Επιγραφή : Οίκος Νεοφύτου Μνχ και Σια. Αφιέρωμα Οικογενείας Νικολάου Κορομβόκη, 5) Ιωάννης Πρόδρομος. Επιγραφή: [Αγιογραφ]ικός Οίκος Νεοφύτου Μνχ και .. ύτου /Νέα Σκήτη Άγιον Όρος 1931, 6) Κοίμηση Θεοτόκου. Επιγραφή : Αγιογρ.Οίκος Νεοφύτου Μνχ. Νέα Σκήτη Άγιον Όρος 1939 (ή 30).

Ο άμβωνας των Αγίων Πάντων παρά τον βορειοδυτικό κίονα του τρούλου είναι σκαλιστός σε λευκό μάρμαρο και έχει ύψος 3,30 μ. Στηρίζεται σε κίονα διαμέτρου 17,5 εκ. με κορινθιάζον κιονόκρανο και βάση με οκταγωνική πλίνθο, ενώ έχει ζωγραφισμένα θωράκια και επιγραφή ΑΦΙΕΡΩCIC ΧΡΙCTINAC ΚΕΡΚΥΡΑ 1939.

Ο δεσποτικός θρόνος κοντά στον νοτιοανατολικό κίονα είναι από λευκό μάρμαρο έχει δύο καμπύλες βαθμίδες και ημικυκλική σε όψη στέψη της πλάτης του. Τα στηρίγματα των χεριών έχουν μορφή αετού σε ρηχό ανάγλυφο. Ο δεσποτικός θρόνος μαζί με το τέμπλο και τον άμβωνα αποτελούν ένα ομοιογενές και καλής τέχνης σύνολο. Η αγιογράφηση της κεντρικής κόγχης του ιερού (Πλατυτέρα) έγινε το 1947 από τον Δημήτριο Πελεκάση (1881-1973), της αριστερής κόγχης της προθέσεως το 1949 από τον Σπυρ. Παπανικολάου (1906-1986), ενώ των λοιπών επιφανειών από τον Δημ. Κεντάκα (γεν. 1906) στη δεκαετία του ’60. Το βημόθυρα κατασκευάστηκαν από τον ξυλογλύπτη Ν. Ανδραβιδιώτη το 1954. Η επίστρωση των δαπέδων του ναού με μάρμαρο τελείωσε το 1967.

Ο περιβάλλων χώρος του, αν και μεγαλύτερος από των περισσότερων ναών της Καλλιθέας, είναι ανεπαρκής μετά την ανοικοδόμηση της προς την οδό Αραπάκη πλευράς του οικοδομικού τετραγώνου του περί το 1965-1968. Προηγουμένως, το πανηγύρι των Αγίων Πάντων απλωνόταν άνετα στο οικοδομικό τετράγωνο και τους γύρω δρόμους. Η πεζοδρόμηση της οδού πρωθιερέως Ρώτα έδωσε μια ανάσα στη δυτική είσοδο του ναού.

Ο ναός αποτελεί σπουδαίο στοιχείο του αστικού τοπίου της Καλλιθέας και αντιπροσωπεύει την προοδευτική τοπική κοινωνία του μεσοπολέμου.

Ο Άγιος Νικόλαος Καλλιθέας είναι χτισμένος σε οικόπεδο 2.228 $μ.^2$ στο κέντρο της πόλης, δίπλα στο σχολικό συγκρότημα που χτίστηκε στη θέση του Σκοπευτηρίου της Ολυμπιάδας του 1896[35]. Το Σκοπευτήριο χρησιμοποιήθηκε

35. Βλ. φωτογραφίες του Σκοπευτηρίου και του παλαιού ναού στό: Α. Λερίου - Α. Μουρουγκλού, *Καλλιθέα, όψεις της ιστορίας του δήμου και της πόλης*, έκδοση του Πολιτιστικού Οργανισμού του Δήμου Καλλιθέας, Αθήνα 2006, 96, 97, 98.

κατά την Κατοχή και μέχρι τη δεκαετία του '60 ως φυλακή[36] και κατεδαφίστηκε το 1966. (εικ.8,9,10)

Το 1930 οι Πόντιοι από την Κερασούντα του παρακείμενου προσφυγικού συνοικισμού έφτιαξαν, μέσα σε τρεις ημέρες και νύχτες, έναν ξύλινο ναό που λειτούργησε ως το 1958. Στις 6/12/1931 θεμελιώθηκε ο σημερινός ναός[37], το 1952 άρχισε να χτίζεται με σχέδια του αρχιτέκτονα Γ. Νομικού (1905 - 1993), ενώ το 1958 η εκκλησία αρχίζει να λειτουργεί και το 1976 ολοκληρώθηκε και έγιναν τα εγκαίνια. Ο ναός είναι τρισυπόστατος. Το κεντρικό κλίτος είναι αφιερωμένο στον Άγιο Νικόλαο, στον οποίο ήταν αφιερωμένος και ο μητροπολιτικός ναός της Κερασούντας, το βόρειο (αριστερό) στην Αγία Άννα και το νότιο (δεξιό) στον Άγιο Γεράσιμο Κεφαλληνίας.

Είναι ο μεγαλύτερος ναός της Καλλιθέας, σταυροειδής εγγεγραμμένος με τρούλο εσωτερικής διαμέτρου 9,50 μ. Ο ναός αποτελείται από δυτικό προστώο, νάρθηκα κυρίως ναό και συγκρότημα ιερού.

Το προστώο αποτελείται από τρία σταυροθόλια που στηρίζονται σε δύο πεσσούς στις γωνίες και δύο ενδιάμεσους κίονες. Στις δύο δυτικές γωνίες του ναού υψώνονται δύο τετραώροφα κωδωνοστάσια. Στο ισόγειο του νότιου κωδωνοστασίου στεγάζονται τα γραφεία των ιερέων, ενώ στο ισόγειο του βόρειου βοηθητικοί χώροι. Κεκλιμένο επίπεδο για την πρόσβαση των ατόμων σε αναπηρικά αμαξίδια έχει προστεθεί εξωτερικά στη βορειοδυτική γωνία. Ο ναός έχει και υπόγειο με αίθουσα - παρεκκλήσιο του Αγίου Νεκταρίου.

Τα στηρίγματα του τρούλου είναι πεσσοί με σταυροειδή διατομή, λόγω των παραστάδων απ' όπου εκφύονται τα τόξα. Οι έξι κίονες του ισογείου και εκείνοι του υπερώου είναι από οπλισμένο σκυρόδεμα και επενδύονται με απομίμηση πράσινου μαρμάρου με λευκά νερά και ψηφίδες. Τα από λευκό τσιμέντο κιονόκρανα είναι ιωνικά, σύμφυτα, με πολύ πεπλατυσμένο επίθημα. Στο ισόγειο υπάρχουν δύο κίονες (τρίβηλο) που χωρίζουν τον ενσωματωμένο στο ναό νάρθηκα απ' το δυτικό σκέλος του σταυρού. Το τελευταίο, πιο επίμηκες από τα άλλα τρία, έχει από δύο κίονες σε κάθε πλάγιο κλίτος και από δύο μικρότερους στο υπερώο. Τα πλάγια εκτός σταυρού διαμερίσματα του ναού δεν καλύπτονται με θόλους, αλλά με οριζόντιες πλάκες οπλισμένου σκυροδέματος και φέρουν τα υπερώα. Τα τόξα καταλήγουν στους πεσσούς και τους τοίχους, μέσω προβόλων μικρής προεξοχής.

Ο πρόναος έχει τη διάρθρωση του προστώου δηλ. κάλυψη με τρία τετράγω-

---

36. Β΄ Δικαστική Φυλακή Καλλιθέας.

37. Επί προέδρου της Δημοκρατίας Αλέξ. Ζαΐμη, πρωθυπουργού Ελεθ. Βενιζέλου και παρουσία του Μητροπολίτη Τραπεζούντας Χρυσάνθου και του πόντιου υπουργού Λεωνίδα Ιασονίδη, ο οποίος πέτυχε να παραχωρηθεί το οικόπεδο (που ανήκε στην επιτροπή Ολυμπιακών Αγώνων), Χρ. Παπάζογλου, ο.π., 199-201.

να σταυροθόλια και τρίβηλο από δύο κίονες. Το τρίβηλο επαναλαμβάνεται και στις δύο πλευρές της δυτικής κεραίας, χωρίζοντας από αυτήν τα πλάγια κλίτη. Έτσι ο χώρος της δυτικής κεραίας γίνεται ισοδύναμος με τον χώρο κάτω από τον τρούλο με αποτέλεσμα να αδυνατίζει η κυριαρχία του δευτέρου.

Η φέρουσα λιθοδομή έχει πάχος 80 εκ. και εξωτερική στρώση αγκυρωμένη στην υπόλοιπη τοιχοποιία και επιμελώς αρμολογημένη. Στις ποδιές και τα υπέρθυρα των παραθύρων, καθώς και σε ενδιάμεσες στάθμες, η λιθοδομή ενισχύεται με σενάζ από οπλισμένο σκυρόδεμα και ενισχυτικές ζώνες. Τα κατακόρυφα στοιχεία, οι τέσσερις πεσσοί του τρούλου, όλοι οι κίονες, τα υποστηλώματα που περικλείονται στις άκρες των προεξεχών του εγκάρσιου κλίτους και βεβαίως οι θόλοι είναι από οπλισμένο σκυρόδεμα. Η συμπεριφορά του ναού κατά τους σεισμούς του 1981 και 1999 υπήρξε άριστη, αποδεικνύοντας τον επαγγελματισμό και την καλή επίβλεψη του αρχιτέκτονα Γ. Νομικού. Τα καμπαναριά (που δεν τα επέβλεψε ο Γ. Νομικός) παρουσίασαν κάποια προβλήματα στον δεύτερο σεισμό και ενισχύθηκαν με μεταλλικές κατασκευές.

Εσωτερικά, το δυτικό μέρος είναι βασιλική ενιαίου πλάτους. Ο τρούλος, παρότι τεράστιος, δεν φαίνεται αρκετά, παρά από το μέσον της δυτικής κεραίας, απ' όπου βλέπει κανείς κυρίως το δυτικό μετωπικό του τόξο. Ο εσωτερικός χώρος του ναού, αν και ευρύτατος, υστερεί σε διάρθρωση έναντι π.χ. των Αγίων Πάντων, καθώς ταλαντεύεται κάπως ανάμεσα στη βασιλική στο δυτικό μέρος και στο περίκεντρο του τρούλου. Το αποτέλεσμα είναι κάπως αβέβαιο και ασαφές ως προς την κλίμακα, ακόμα και μετά την τοιχογράφηση[38].

Στις πλάγιες όψεις, το εγκάρσιο κλίτος, καθώς και τα καμπαναριά, προεξέχουν κατά 50 εκ. και ανάλογα εσωτερικά. Αυτό είναι βέβαια καλό για τη διαμόρφωση των πλαγίων όψεων, αλλά είναι ανεπαρκές για τη διάρθρωση του εσωτερικού χώρου.

Ο τρούλος έχει δωδεκάπλευρο εξωτερικά τύμπανο με ισάριθμα δίλοβα παράθυρα και πατάει όχι σε κύβο, αλλά σε στερεό που αποτέμνεται στις γωνίες σε δύο στάθμες.

Οι καμάρες του σταυρού εκφράζονται επιτυχώς και εξωτερικά στις στέγες με μαλακές καμπύλες και όχι με αετώματα. Στις κεραίες του σταυρού, πλην της ανατολικής, τα τύμπανα έχουν από πέντε μακρόστενα παράθυρα, ενώ στην ανατολική το τύμπανο καλύπτεται από την υψηλή κόγχη του ιερού. Στη βόρεια και νότια όψη, τα παράθυρα της χαμηλής ζώνης είναι όλα μονόλοβα, ενώ της υψηλότερης είναι δίλοβα. Τα παράθυρα του πρώτου ορόφου στα καμπαναριά είναι δίλοβα και του δευτέρου τρίλοβα.

Εξωτερικά υψηλός και μεγαλοπρεπής, ο ναός εκφράζει την ανάγκη να θυ-

38. Αντίθετα, στους Αγίους Πάντες, ο τρούλος φαίνεται καλύτερα και ο εσωτερικός χώρος φαίνεται μεγαλύτερος, ενώ το αποτέλεσμα είναι πιο πλούσιο και ενδιαφέρον.

μίζει τη μακρινή ποντιακή κοιτίδα και τη διάθεση ανασυγκρότησης της μεταπολεμικής προσφυγούπολης, με μια αντίληψη κάπως συντηρητική, ένα είδος νεοβυζαντινού *heimatstil*. Η δυτική όψη κυριαρχείται από τον όγκο των δύο κωδωνοστασίων στις γωνίες, ενώ ο τρούλος στο κέντρο ελάχιστα φαίνεται από το δυτικό προαύλιο.

Οι κίονες με μέγιστη διάμετρο περί το μέσον δεν επιτυγχάνουν την εντύπωση της «εντάσεως». Το δάπεδο του σολέα βρίσκεται κατά δύο βαθμίδες υψηλότερα από εκείνο των πιστών και του ιερού τρεις βαθμίδες υψηλότερα από του σολέα. Τα από λευκό μάρμαρο γλυπτά είναι: 1) Το τέμπλο με οκτώ θέσεις εικόνων στο κεντρικό του τμήμα και από δύο στα πλάγια. 2) Το διάφραγμα του σολέα έχει δέκα διάχωρα (θωράκια) στο κεντρικό του τμήμα και από τέσσερα στα πλάγια 3) Ο άμβωνας στα βόρεια 4) Ο δεσποτικός θρόνος στα νότια 5)Τέσσερα προσκυνητάρια στον κυρίως ναό και δύο στο νάρθηκα. Τα παραπάνω έργα, καλής οπωσδήποτε τέχνης, φιλοτεχνήθηκαν από τον μαρμαρογλύπτη Ευστράτιο Δούκα.

Η αγιογράφηση, που ξεκίνησε από το ιερό μέχρι και τον τρούλο, έγινε από τους Πέτρο Βαμπούλη (γεν. 1928) και Χρήστο Λιόνδα (γεν. 1937), ενώ δυτικότερα έχει φιλοτεχνηθεί κυρίως από τον δεύτερο. Οι εικόνες του τέμπλου (1974) υπογράφονται επίσης από τους Πέτρο Βαμπούλη και Χρήστο Λιόνδα. Οι εικόνες στα προσκυνητάρια του κυρίως ναού είναι του Πέτρου Βαμπούλη και του Γιώργου Κατημερτζόγλου, ενώ οι εικόνες του Αγίου Νικολάου στο νάρθηκα είναι του Χρ. Λιόνδα.

Τα μεταγενέστερα τοποθετημένα πολύχρωμα βιτρώ στα παράθυρα έχουν σταυρούς και γεωμετρικά σχήματα με οξείες απολήξεις, που προσδίδουν ένα δυτικίζον ύφος, αταίριαστο με τη βυζαντινότροπη αρχιτεκτονική του ναού.

Στα δυτικά, ο προαύλιος χώρος του ναού είναι αρκετός και ζωντανός, αλλά στις υπόλοιπες πλευρές η μεγάλη εκκλησία ασφυκτιά. Βόρεια, η οδός Φιλαρέτου έχει μικρό πλάτος, ενώ στα ανατολικά η οδός Πλάτωνος είναι ακόμα πιο στενή. Στα νότια, ο λίγος χώρος μεταξύ του ναού και του σχολικού συγκροτήματος έχει καταληφθεί από το απαραίτητο βοηθητικό του ναού κτίσμα με μικρή αίθουσα συγκεντρώσεων, μαγειρείο και χώρο σίτισης των απόρων.

Τελικά, ο ναός είναι καλά τοποθετημένος σ' έναν χώρο μάλλον μικρό για το μέγεθός του. Ένα λίγο μικρότερο κτίσμα με μεγαλύτερο ελεύθερο χώρο θα ήταν ίσως προτιμότερο. Κυρίως όμως, το σκληρό όριο με το προς νότον σχολικό συγκρότημα, που χτίστηκε μετά το ναό, αποξενώνει και ζημιώνει και τα δύο συγκροτήματα.

Ο Άγιος Αλέξανδρος του Παλαιού Φαλήρου κατασκευάστηκε αρχικά ξύλινος από τον «Αστικό Σύνδεσμο Παλαιού Φαλήρου» σε μια μεγαλοαστική και εξοχική περιοχή. Θεμελιώθηκε το 1916 από τον πρίγκιπα και μετέπειτα βασι-

λιά Αλέξανδρο, αλλά πήρε το όνομά του από τον Αλέξανδρο Κοντόσταυλο, πατέρα της δωρήτριας του οικοπέδου Αγγελικής. Ήταν σε κάτοψη ελεύθερος σταυρός, ξυλόστεγος και εξωτερικά έμοιαζε περισσότερο με δυτικό ναό με αντηρίδες παρά με ορθόδοξο.

Το 1952 ο ξύλινος ναός κατεδαφίστηκε και στη θέση του θεμελιώθηκε ο νέος, που λειτούργησε το 1958, αλλά ολοκληρώθηκε το 1965 (εικ. 11,12). Ο ναός σχεδιάστηκε από τους Φαίδωνα (1910-1989) και Έθελ (1914-1970) Κυδωνιάτη[39]. Μερικοί πλούσιοι κάτοικοι συνέβαλαν στο χτίσιμό του (οικογένειες Μούγερ, Γερουλάνου, Φιξ, Καρέλα κ.α.).[40]

Οι γενικές εξωτερικές διαστάσεις του ναού είναι 24 x 30,80 μ. και το εμβαδόν του κλειστού χώρου (χωρίς τις στοές) 654 $μ^2$. Ο ναός είναι σταυροειδής με δεκάγωνο εξωτερικά τρούλο, εσωτερικής διαμέτρου 10 μ., που στηρίζεται χωρίς υποστηλώματα σε δύο παραβολικά τόξα, ανατολικό και δυτικό, και σε δύο άλλα, βόρειο και νότιο, που πατούν στα πρώτα. Η στατική λύση είναι «τολμηρή», ακολουθώντας την αρχιτεκτονική λύση που αρχικά ήταν τολμηρότερη, χωρίς τρούλο, αλλά προσαρμόστηκε στις απαιτήσεις του εκκλησιαστικού συμβουλίου, νομίζω επιτυχώς, γιατί και το συμβολικό ρόλο του ορθόδοξου τρούλου κράτησε και τον χώρο απελευθέρωσε από τα ενδιάμεσα στηρίγματα. Η λύση αυτή της κατάργησης των εσωτερικών υποστηλωμάτων με την εφαρμογή τόξων που εδράζονται σε άλλα τόξα είναι γνωστή από όψιμα βυζαντινά και μεταβυζαντινά μνημεία, π.χ. της περιοχής Σοφικού Κορινθίας (Άγιος Γεώργιος. Άγιος Αντώνιος, Υπαπαντή κ.α.)[41]. Βεβαίως, δεν υπάρχει άμεση επιρροή από τα παραπάνω παραδείγματα και η λύση εδώ υπαγορεύθηκε από την ανάγκη να στηριχθεί ο τρούλος χωρίς ενδιάμεσα υποστηλώματα, όπως συνέβη και σ' εκείνα. Σημειώνεται ότι το αρχικό σχέδιο του ναού προέβλεπε παραβολοειδές σταυροθόλιο στη θέση του τρούλου, που όμως προτιμήθηκε για λόγους παράδοσης, καθώς ο τρούλος είναι στενά δεμένος με την ορθόδοξη ναοδομία από τον 6ο ως τον 20ό αιώνα.

Ο ναός περιβάλλεται από τέσσερα παρεκκλήσια, στοές με επτά παραβολικά τόξα από μπετόν στα βόρεια και δυτικά και ελεύθερο κωδωνοστάσιο οκταγωνικής διατομής στη νοτιοδυτική γωνία. Εξωτερικά η ογκοπλαστική λύση έ-

39. Έχουν σχεδιάσει μαζί το μνημείο των Βρετανών, Αυστραλών και Νεοζηλανδών πεσόντων στο πεδίο του Άρεως προς τη λεωφόρο Αλεξάνδρας.

40. Όπως αναφέρεται στο έντυπο απόκομμα που μου έδωσαν στον ναό.

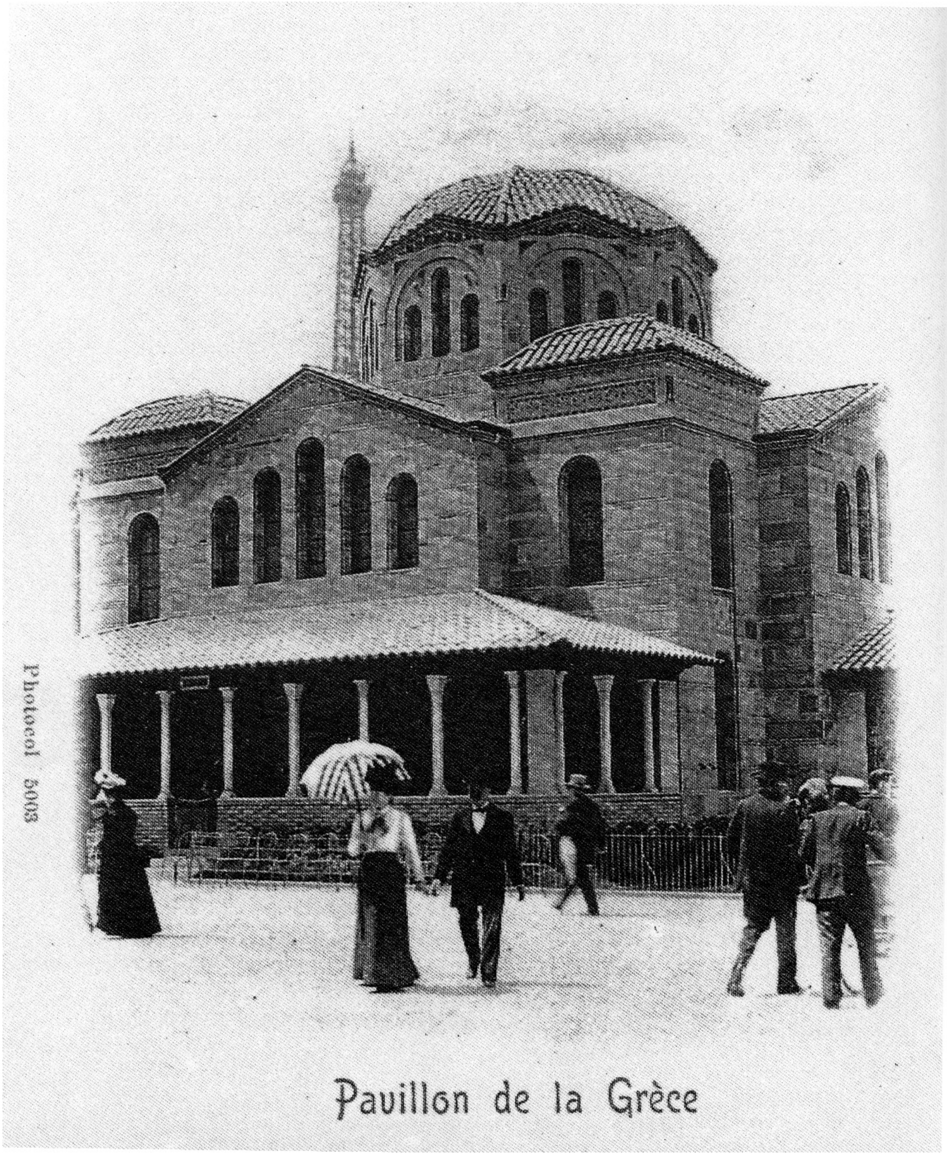
41. βλ. Χ. Μπούρας, «Στηρίξεις συνεπτυγμένων τρούλων σε μονόκλιτους ναούς», *Ευφρόσυνον*, αφιέρωμα στον Μαν. Χατζηδάκη, περιπτώσεις α και β, 408-410, σχ.1α-β, Α. Ορλάνδος, «Βυζαντινοί ναοί της ανατολικής Κορινθίας», *ΑΒΜΕ Α΄* (1935), 58, σημ.3, Θ. Παπαθανασόπουλος, «Η Εκκλησία των Τριών Ιεραρχών στη Στεμνίτσα», *Εκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση 1* (1979), 172-173, Μ. Κάππας - Γ. Φουστέρης, «Επανεξέταση δύο ναών του Σοφικού Κορινθίας» *ΔΧΑΕ* ΚΔ΄ (2006), 61-72.

χει ποικιλία και ενοποιείται με τις λευκές συνεχείς επιφάνειες που προκύπτουν από την εφαρμογή της αισθητικής του μπετόν αρμέ και είναι αποδεκτή ως μια «νησιώτικη» έκδοση του μοντέρνου ιδιώματος. Το υψίκορμο κωδωνοστάσιο δίνει έναν τόνο μοντερνισμού και εγγράφεται καλά στη νότια πλευρά του συγκροτήματος.

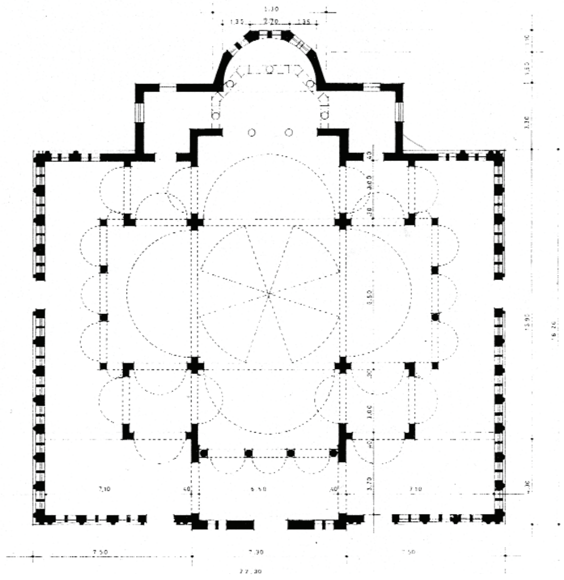
Ο εσωτερικός φωτισμός, όπως είναι σήμερα με την προσθήκη υαλοπινάκων με χτυπητά χρώματα στα παράθυρα, και ανεπαρκής είναι και ακατάλληλος για ναό, γιατί εξαφανίζει τις τοιχογραφίες ιδίως στον κυρίως ναό. Το φως έρχεται από χαμηλά και κυρίως από το νάρθηκα και όχι από ψηλά.

Ο ναός έχει επτά εικόνες του Κωνσταντίνου Παρθένη (1878-1967), φιλοτεχνημένες (1919) για τον αρχικό ναό και τοιχογραφίες (1964) του Ηλία Φέρτη (1906-1987) στο ιερό και του Γιάννη Καρούσου (γεν.1937) στον κυρίως ναό. Ο Άγιος Αλέξανδρος αποτελεί τελικά ένα μετριοπαθές, αλλά σημαντικό βήμα προς τη σύγχρονη ορθόδοξη αστική ναοδομία και, παρά το στενό του οικόπεδο, ένα ενδιαφέρον τοπόσημο του Παλαιού Φαλήρου.

Τα τέσσερα «επεισόδια» ναοδομίας που συνοπτικά προσεγγίσαμε επιλέχτηκαν με βιωματική αφετηρία, αντανακλούν όμως, σε μεγάλο βαθμό, την εξέλιξη και τις αντιφάσεις του κοινωνικού και πολιτισμικού τους περίγυρου στην εποχή της κατασκευής τους και αναδεικνύουν τον σύνθετο χαρακτήρα της αρχιτεκτονικής δημιουργίας και ίσως την ιδιαίτερη γοητεία της.



Εικ. 1. Το ελληνικό περίπτερο στην έκθεση του 1900 στο Παρίσι
(πηγή: Στ. Μαυρίκου, *Ο ναός του Σωτήρος*).



Εικ. 2. Άγιος Σώστης λεωφόρου Συγγρού. Κάτοψη μετά τις επεκτάσεις του 1934-35 και 1969-'72 (πηγή: Στ. Μαυρίκου, *Ο ναός του Σωτήρος*).



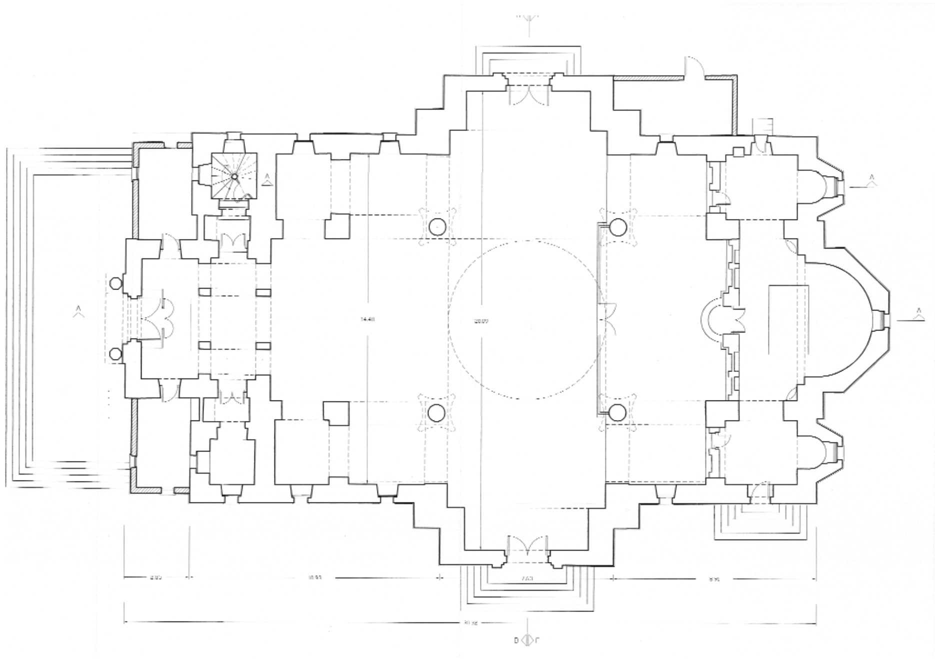
Εικ.3. Άγιος Σώστης λεωφόρου Συγγρού. Άποψη από ΒΔ.



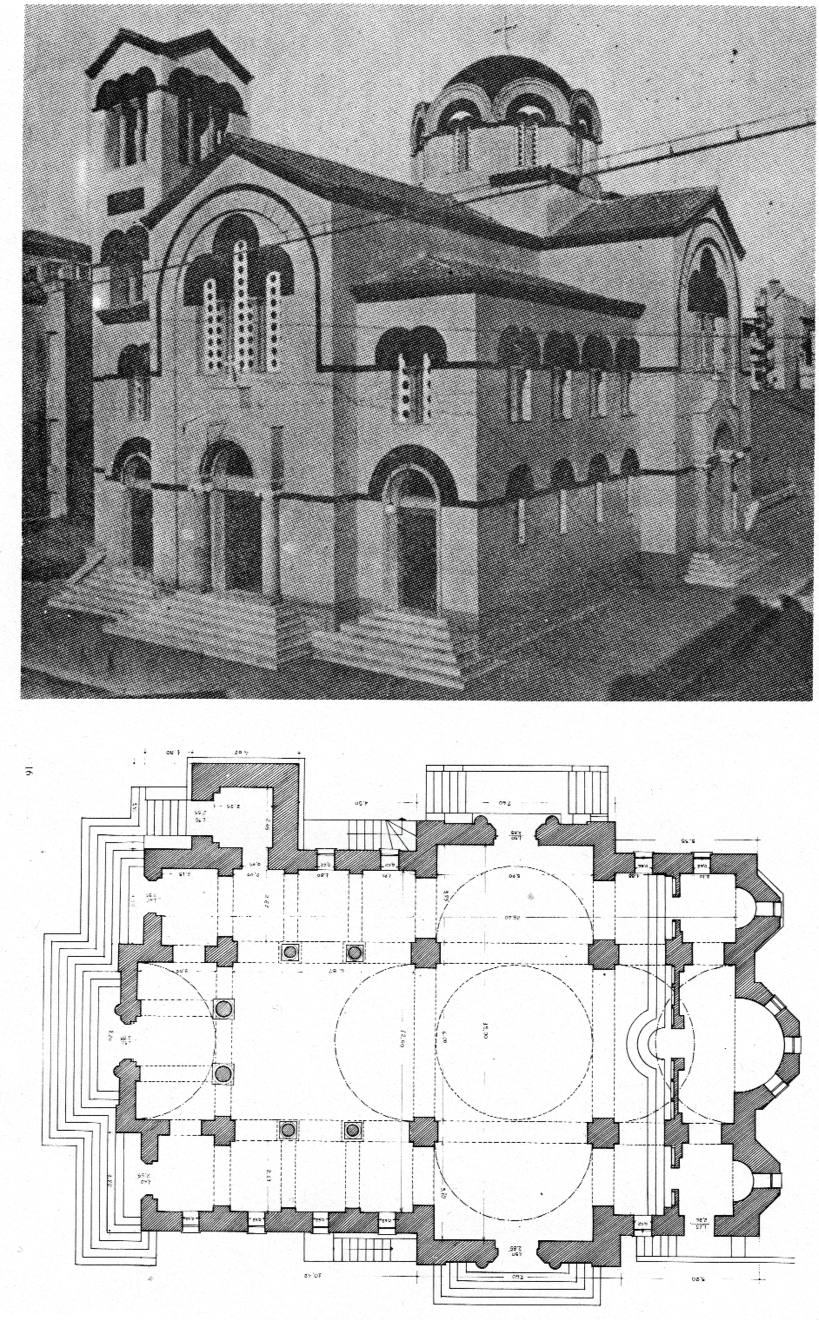
Εικ. 4. Άγιος Σώστης λεωφόρου Συγγρού. Ο τρούλος εσωτερικά, ένας σταυροειδής πεσσός και το κωνικό ημιχώνιο.



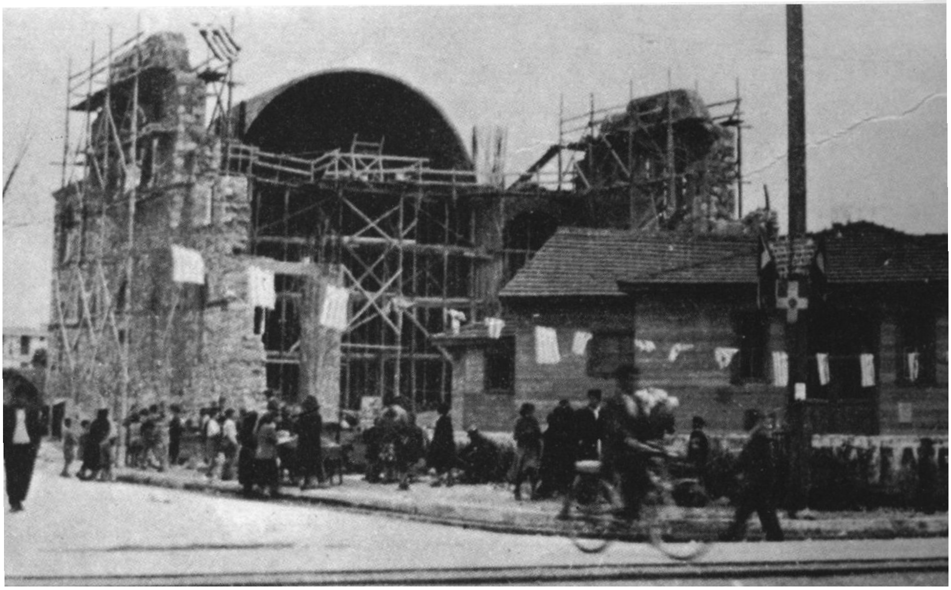
Εικ.5. Άγιοι Πάντες Καλλιθέας. Νότια άποψη προπολεμικά και σήμερα.



Εικ. 6. Άγιοι Πάντες Καλλιθέας. Κάτοψη (αρχιτεκτονική αποτύπωση: Ο. Λεκού - Ι. Παπαμαντέλλου).



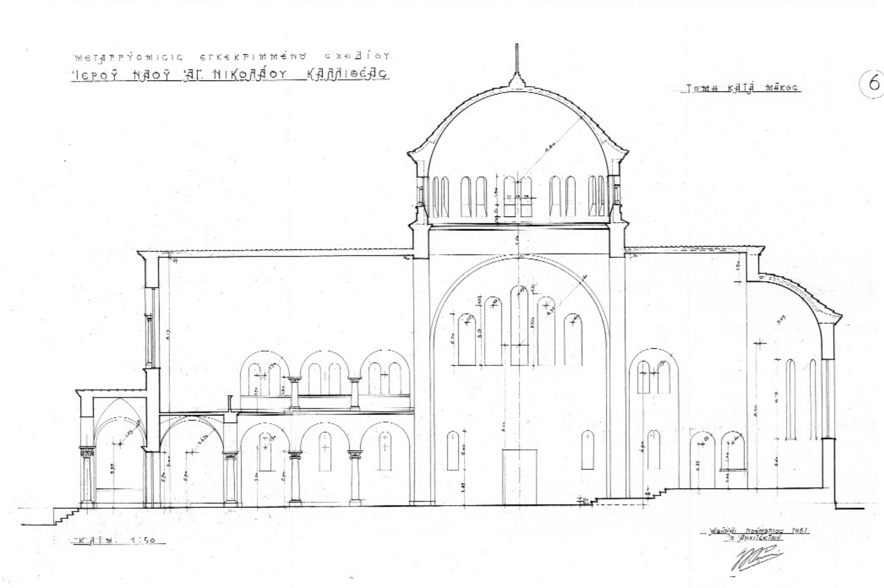
Εικ. 7. Άγιος Βασίλειος οδού Μετσόβου Αθηνών. Άποψη από ΝΑ και κάτοψη (πηγή: *Α. Ορλάνδος, ο άνθρωπος και το έργον του*).

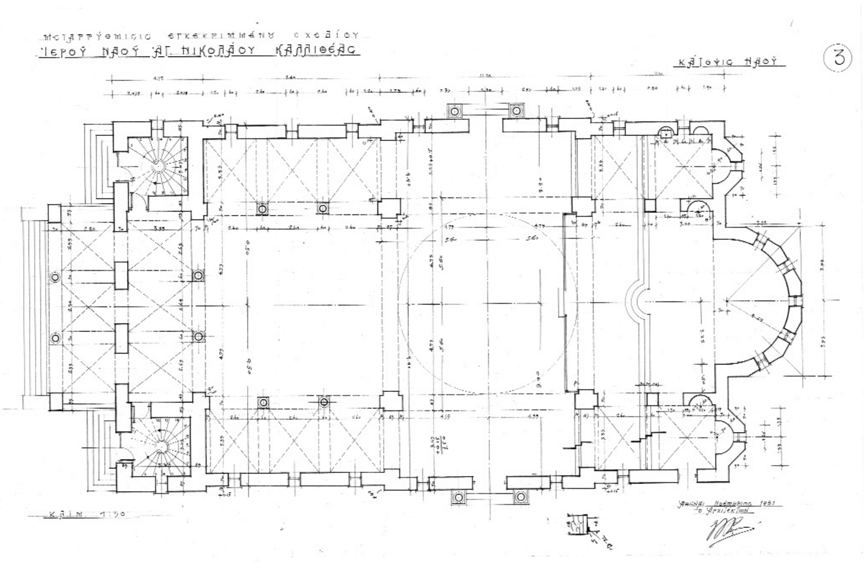


Εικ. 8. Άγιος Νικόλαος Καλλιθέας. Ο ναός υπό ανέγερση. Δεξιά ο ξύλινος ναός (πηγή: *Καλλιθέα, όψεις της ιστορίας του δήμου και της πόλης*).



Εικ. 9. Άγιος Νικόλαος Καλλιθέας. Άποψη από ΝΔ.





Εικ. 10. Άγιος Νικόλαος Καλλιθέας. Κάτοψη και μηκοτομή (σχέδια Γ. Νομικού).



Εικ. 11. Άγιος Αλέξανδρος Παλαιού Φαλήρου. Άποψη από ΒΔ.



Εικ. 12. Άγιος Αλέξανδρος Παλαιού Φαλήρου. Εσωτερικό προς Α όπου φαίνονται τα τόξα στήριξης του τρούλου.

Ιωάννα Στουφή-Πουλημένου

Ο ΝΑΟΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΣΤΗΝ ΠΑΧΕΙΑ ΡΑΧΗ ΤΗΣ ΑΙΓΙΝΑΣ

Η Παχειά Ράχη σήμερα είναι ένας μικρός οικισμός σε απότομη πλαγιά, πάνω από τον Μαραθώνα, στην κεντρική Αίγινα. Η ιστορία της περιοχής είναι πολύ παλιά, φθάνει έως τη μυκηναϊκή εποχή[1]. Στα νεότερα χρόνια, ο οικισμός ήταν οργανωμένος και γνώρισε ιδιαίτερη ακμή στα τέλη του 18ου και όλο τον 19ο αιώνα[2]. Κύρια απασχόληση των κατοίκων ήταν η γεωργία και η κτηνοτροφία. Το ηφαιστειογενές έδαφος της περιοχής ήταν αρκετά γόνιμο και η ύδρευσή του από πηγάδια και ανοικτές στέρνες (σουβάλες) επέτρεπε την καλλιέργεια ορισμένων προϊόντων, όπως δημητριακών (κυρίως σιταριού και κριθαριού), ελαιόδενδρων και οπωροφόρων δένδρων[3]. Η κτηνοτροφία συνέβαλε επίσης στην οικονομία του χωριού. Υπήρχαν πολλά κοπάδια από αιγοπρόβατα. Αρκετοί, εξάλλου, κάτοικοι του χωριού φαίνεται ότι εργάζονταν στα κτήματα που διέθετε στην περιοχή της Παχειάς Ράχης η μονή της Παναγίας Χρυσολεόντισσας, το σημαντικότερο πνευματικό αλλά και οικονομικό κέντρο της Αίγινας τον 19ο αιώνα[4]. Η εξόρυξη και επεξεργασία της πέτρας αποτελούσαν επίσης παράδοση για την περιοχή[5]. Οι «πετράδες» της Παχειάς Ράχης θεω-

---

1. Γ. Μπήτρος, *Παχιά Ράχη. Ο οικισμός, η ιστορία, οι άνθρωποι, οι άγιοι*, Αίγινα 2009, 10.

2. Σύμφωνα με πίνακα ενοριών της 8ης Φεβρουαρίου 1834, η Παχειά Ράχη είχε 43 οικογένειες και έναν εφημέριο. Βλ. Σοφ. Δημητρακόπουλος, *Χριστιανική Αίγινα*, Αθήνα 2009, 191. Στα 1835 η Παχειά Ράχη ανήκε στο Δήμο Αιγινητών της Επαρχίας Αιγίνης και είχε 181 κατοίκους, Δημητρακόπουλος, *ό.π.*, 33-34. Αύξηση του πληθυσμού παρατηρείται τα επόμενα χρόνια. Σε δύο καταλόγους ενοριών της τότε Μητροπόλεως Αθηνών, ο πρώτος της 3ης Μαΐου του 1858 και ο άλλος αχρονολόγητος, πιθανόν του 1895-1898, καταγράφονται για την Παχειά Ράχη 72 και 70 αντίστοιχα οικογένειες, Δημητρακόπουλος, *ό.π.*, 210.

3. Γ. Π. Κουλικούρδη, *Αίγινα* I, Αθήνα, χ.χ. , 192, Μπήτρος, *ό.π.*, 20.

4. Μπήτρος, *ό.π.*, 11.

5. Μαρτυρείται ότι οι Ενετοί εξόρυσσαν τη σκληρή μαυρόπετρα (ανδεσίτη) από την Παχειά Ράχη και τη μετέφεραν από τις Πόρτες (Porto) μέχρι την Κρήτη. Εξάλλου, από την αρχαιότητα έως και τις αρχές του 20ού αιώνα, είναι γνωστή η εξόρυξη και εξαγωγή πέτρας γενικότερα από την Αίγινα. Γινόταν εξαγωγή κυρίως πωρόλιθου, ο οποίος εξορυσσόταν από τη βορειοδυτική μεγάλη πεδιάδα, όπου υπήρχαν πολλά αρχαία και νεότερα λατομεία. Κατά την Επα-

ρούνταν οι καλύτεροι του είδους σε όλο το νησί. Έργα των λαϊκών αυτών μαστόρων συναντούμε και σήμερα στο χωριό.

Η οικονομική και δημογραφική άνθηση της Παχειάς Ράχης, στις αρχές του 19ου αιώνα, οδηγεί σε έντονη οικοδομική δραστηριότητα. Οι κάτοικοι κτίζουν καινούργια σπίτια, σχολείο και δική τους εκκλησία, τους Ταξιάρχες, το 1806[6]. Μέχρι τότε εκκλησιάζονταν στον ναό των Ταξιαρχών στην περιοχή «Σφυρίχτες», στους πρόποδες του Όρους[7]. Η μικρή όμως εκκλησία των Ταξιαρχών φαίνεται ότι δεν κάλυπτε τις αυξανόμενες δημογραφικές ανάγκες και την φιλόδοξη πρόθεση των κατοίκων του χωριού να αποκτήσουν νέα, μεγαλύτερη εκκλησία. Έτσι, σύμφωνα με την τοπική παράδοση, το 1813 θεμελιώνεται ο νέος, πολύ μεγαλύτερος από τους Ταξιάρχες, ναός, αφιερωμένος στον ζακυνθινής καταγωγής αρχιεπίσκοπο Αιγίνης, άγιο Διονύσιο[8] (Εικ. 1).

Η Επανάσταση του 1821 βρήκε τους Αιγινήτες, και ιδιαίτερα τους κατοίκους της Παχειάς Ράχης, σε εγρήγορση και αγωνιστικότητα. Στον ναό των Ταξιαρχών ορκίζονταν οι Φιλικοί. Εκεί, σύμφωνα με την παράδοση, στα

νάσταση του 1821 και επί Καποδίστρια, είναι γνωστό ότι η Κυβέρνηση έπαιρνε πέτρα από την Αίγινα για την ανοικοδόμηση δημόσιων κτηρίων και έξω από το νησί. Βλ. Κουλικούρδη, *ό.π.*, 89.

6. Σύμφωνα με τη σωζόμενη επιγραφή στο υπέρθυρο της εισόδου της εκκλησίας. Η ανοικοδόμηση νέων εκκλησιών στις αρχές του 19^{ου} αιώνα θα πρέπει να συσχετισθεί ασφαλώς και με τη νέα πολιτική της Οθωμανικής αυτοκρατορίας απέναντι στους αλλόθρησκους υπηκόους της, Χριστιανούς και Εβραίους. Τότε κτίζονται πολλές νέες εκκλησίες σε όλο τον τουρκοκρατούμενο χώρο και προστίθενται κωδωνοστάσια. Βλ. Α. Πετρονώτης, *Οικισμοί και αρχιτεκτονικά μνημεία στην ορεινή Γορτυνία (Αρκαδία)*, Αθήνα, εκδ. ΤΕΕ, 1975, 50. Ο ίδιος, «Ανοικοδόμηση εκκλησιών Πελοποννήσου επί Βελή πασά, Μορά-Βαλεσί 1807-1812», *Νεομάρτυρες Πελοποννήσου. Πρακτικά Ιστορικού Συμποσίου στη μνήμη του Νεομάρτυρα Δημητρίου*, Τρίπολη, 19-21 Σεπτ. 2003, Τρίπολη 2008, 486 κ.ε. Θ. Μαντοπούλου –Παναγιωτοπούλου, *Θρησκευτική αρχιτεκτονική στη Θεσσαλονίκη κατά την τελευταία φάση της Τουρκοκρατίας (1839-1912)*, 241 κ.ε. Στην πόλη της Αίγινας στα 1806, κατά πάσα πιθανότητα, ολοκληρώθηκε ο μητροπολιτικός ναός (Κοίμηση της Θεοτόκου), μια τρίκλιτη τρουλαία βασιλική. Βλ. Γ. Π. Κουλικούρδη, *Αίγινα* ΙΙΙ, Αθήνα 2006, 98, υποσ. 1. Πρωτοπρεσβ. Εμμ. Γιαννούλης, *Η Μεγάλη Εκκλησία. Ο Μητροπολιτικός Ναός στην Αίγινα*, Αθήνα 1996. Κατά μία παράδοση, οι τεχνίτες ήταν Επτανήσιοι, Γιαννούλης, ό.π., 46.

7. Μπήτρος, *ό.π.*, 16. Βλ. και Κουλικούρδη, *ό.π*

8. Κουλικούρδη, *Αίγινα* Ι, 192. Για τον ναό του Αγίου Διονυσίου βλ. και Δημητρακόπουλος, *ό.π.*, 468-469. Ιδιαίτερη τιμή χαίρει ο άγιος Διονύσιος κατά τον 19^{ο} – 20^{ό} αιώνα όχι μόνο στην Ζάκυνθο και την Αίγινα αλλά και στην υπόλοιπη Ελλάδα και μάλιστα την Αττική. Βλ. Ιωάννα Στουφή-Πουλημένου, «Απεικονίσεις του αγίου Διονυσίου σε ναούς της Αττικής (19^{ος} – 20^{ός} αι.)», *Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου «Άγιοι και εκκλησιαστικές προσωπικότητες στη Ζάκυνθο»*, Ζάκυνθος 6-9 Νοεμβρίου 1997, Ιερά Μητρόπολις Ζακύνθου και Στροφάδων, Αθήναι 1999, 381-414. Όπως είναι γνωστό, ο άγιος Διονύσιος ανακηρύχθηκε άγιος από το Οικουμενικό Πατριαρχείο το 1703. Για τον βίο του αγίου βλ. Ντ. Κονόμος, *Άγιος Διονύσιος. Ο πολιούχος της Ζακύνθου*, Ζάκυνθος ^{2}1996.

τέλη Μαρτίου του 1821 υψώθηκε πρώτα η σημαία της Επανάστασης και κατόπιν στην παραλιακή πόλη από τον ηγούμενο της μονής της Χρυσολεόντισσας Κύριλλο Λαμπαδάριο, που ήταν και αυτός Φιλικός[9].

Η κήρυξη της Επανάστασης, η ενεργή συμμετοχή, και με άνδρες και με υλικές εισφορές, των κατοίκων του χωριού σ' αυτήν[10], τα οικονομικά και άλλα προβλήματα που ενέσκηψαν τα πρώτα μετεπαναστατικά χρόνια, καθυστερούσαν την αποπεράτωση του ναού του Αγίου Διονυσίου. Λέγεται ότι ο Ιωάννης Καποδίστριας, κατά την παραμονή του στην Αίγινα[11], εκτιμώντας τις ανάγκες και την προσφορά των κατοίκων του χωριού στην Επανάσταση, έστειλε εργάτες για να ολοκληρώσουν την ανέγερση του ναού[12]. Είναι γνωστό ότι με την εν γένει οικοδομική δραστηριότητα του Καποδίστρια στο νησί[13] συνδέονται επίσης εκκλησίες και άλλα εκκλησιαστικά ιδρύματα, όπως ο μικρός ναός του Σωτήρος Χριστού, το Τάμα του Έθνους, στο Ορφανοτροφείο, έργο του μηχανικού αρχιτέκτονα Θεόδωρου Βαλλιάνου[14], και η προσθήκη εξωνάρθηκα και

---

9. Κουλικούρδη, *Αίγινα* ΙΙ, Αθήνα, 2002, 5. Δημητρακόπουλος, *ό.π.*, 31.

10. Οι κάτοικοι της Παχειάς Ράχης στρατολογήθηκαν μαζί με κατοίκους της Πέρδικας και των γύρω οικισμών με αρχηγό τον Περδικιώτη Κυριάκο Μούρτζη. Οι Αιγινήτες πολέμησαν σε όλη σχεδόν την επαναστατημένη Ελλάδα με τον Νικηταρά, τον Μακρυγιάννη, τον Ευμορφόπουλο, τον Οδυσσέα Ανδρούτσο, τον Δ. Υψηλάντη, τον Καραϊσκάκη, τον Νικηταρά, τον Κριεζώτη κ.ά.

11. Ο Ιωάννης Καποδίστριας, ο πρώτος κυβερνήτης της Ελλάδας, φθάνει στην Αίγινα στις 11 Ιανουαρίου 1828. Για δύο περίπου χρόνια (1827-1829) η Αίγινα, ως η πρώτη πρωτεύουσα του ελεύθερου ελληνικού κράτους, θα γνωρίσει μεγάλη δόξα.

12. Είναι πολύ πιθανόν οι ίδιοι οι κάτοικοι του χωριού, ανήμποροι να αντεπεξέλθουν στα έξοδα και τη μέριμνα ανέγερσης του ναού, να ζήτησαν τη συνδρομή του κυβερνήτη. Αυτό συνέβαινε και σε άλλες περιοχές, όπου ηγούμενοι μοναστηριών ή δημογέροντες ζητούσαν με επιστολές τους προς τον έκτακτο επίτροπο της περιφέρειας ή τον ίδιο τον κυβερνήτη να συνδράμουν οικονομικά ή να τους στείλουν αρχιτέκτονα για την κατασκευή ή αναστήλωση ναού ή μονής. Βλ. Μ. Καρδαμίτση-Αδάμη, «Το καθολικό της μονής Βαρνάκοβας και ο αρχιτέκτων Ανδρέας Γάσπαρης Κάλανδρος», *Αρχαιολογία*, τευχ. 10, Φεβρ. 1984, 79 -80.

13. Στο έργο του Καποδίστρια συμπεριλαμβάνεται και έντονη οικοδομική δραστηριότητα. Τότε ιδρύθηκαν στην Αίγινα Νομισματοκοπείο, Σχολή Ευελπίδων, Εθνική Βιβλιοθήκη, Εθνικό Τυπογραφείο, Διδασκαλείο, σχολεία και Τράπεζα. Βλ. Ι. Τραυλός και Αγγ. Κόκου, *ΙΕΕ*, ΙΓ', 520-521. Χρ. Κωνσταντινόπουλος, *Η Αίγινα στα χρόνια του Καποδίστρια*, Αθήνα 1968. Δημητρακόπουλος, *ό.π.*, 33.

14. Πρόκειται για μια μικρή μονόχωρη βασιλική. Θεμελιώθηκε στις 8/20 Οκτωβρίου του 1828, όπως πιστοποιεί και η μεταγενέστερη επιγραφή πάνω από τη δυτική είσοδο του ναού, η οποία επαναλαμβάνει περίπου αυτή που ήταν χαραγμένη στο θεμέλιο λίθο: ΕΞ ΟΝΟΜΑΤΟΣ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΕΘΝΟΥΣ/ Ο ΚΥΒΕΡΝΗΤΗΣ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ/ ΚΑΘΙΕΡΩΝΕΙ ΤΟΝ ΝΑΟΝ ΤΟΥΤΟΝ/ ΕΙΣ ΤΟΝ ΣΩΤΗΡΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ ΘΕΟΝ. 1828. Ο ναός, όπως και τα υπόλοιπα κτήρια του Ορφανοτροφείου, εγκαινιάστηκε μετά από ένα χρόνο και μερικούς μήνες, τον Απρίλιο του 1829. Βλ. Μ. Καρδαμίτση - Αδάμη, «Το Ορφανοτροφείο της Αίγινας», *Ο Μέντωρ*, έτος 6^{ο} , τευχ. 26, Ιούνιος 1993, 99-100. Για τον Θεόδωρο Βαλλιάνο, βλ. και Μ. Καρδα-

κωδωνοστασίου στη Μητρόπολη της Αίγινας[15], πιθανότατα έργο του αρχιτέκτονα Σταμάτη Κλεάνθη[16]. Τελικά ο ναός του Αγίου Διονυσίου δεν ολοκληρώθηκε ούτε επί Καποδίστρια, αλλά πολύ αργότερα, το 1864, επί Γεωργίου Α', με την φροντίδα του τότε εφημέριου Ιωάννου Τρίμη († 1866) και του προέδρου Ιωάννου Φαμελιάρη και με εράνους των κατοίκων του χωριού[17]. Την ίδια χρονιά, γίνεται η Ενσωμάτωση των Επτανήσων στο νεοσύστατο ελληνικό κράτος. Ασφαλώς τα εγκαίνια του ναού του Επτανήσιου άγιου, τόσο προσφιλούς στην Αίγινα[18], θα προσέλαβαν από τους κατοίκους της Παχειάς Ράχης, και ευρύτερα της Αίγινας, ιδιαίτερο συμβολισμό και θα φορτίσθηκαν εθνικά.

Ο ναός του Αγίου Διονυσίου είναι μια τρίκλιτη ξυλόστεγη βασιλική, με υπερυψωμένο το μεσαίο κλίτος, χωρίς νάρθηκα[19] (Εικ. 2 και 3). Ανατολικά απολήγει σε τρεις ημιεξαγωνικές εξωτερικά και ημικυκλικές εσωτερικά αψίδες, την ευρύτερη του κυρίως ιερού βήματος και αυτές της πρόθεσης και του διακονικού. Ο ναός έχει κανονική χάραξη, ενώ μικρές αποκλίσεις παρουσιάζονται στα παραβήματα. Ο κυρίως ναός, ορθογώνιος σε κάτοψη, έχει μέσες εξωτερικές διαστάσεις, χωρίς τις κόγχες του τριμερούς βήματος, 15,54×10, 95 μ. Το πάχος των τοίχων κυμαίνεται από 78-82 εκ. Διαφορά στο πάχος του δυτικού τοίχου είναι ορατή εσωτερικά.

μίτση - Αδάμη, «Ο Θεόδωρος Βαλλιάνος στην Αίγινα», *Πρακτικά Ε' Διεθνούς Πανιονίου Συνεδρίου, Κεφαλλονιά, Μάιος 1986*, Αθήνα 1990, 335-343. Η ίδια, «Οι αρχιτέκτονες της καποδιστριακής περιόδου της Αίγινας», *Αιγιναία*, τευχ. 3, Ιανουάριος 2001, 118 κ.ε.

15. Στον ναό του 1806 προστίθεται το 1828 εξωνάρθηκας. Ο Ιωάννης Καποδίστριας μερίμνησε για την ανέγερση του κωδωνοστασίου και πρόσφερε την καμπάνα, την οποία είχε φέρει από τη Ρωσία. Η καμπάνα αναχύθηκε το 1921 στο ναυπηγείο του Ναυστάθμου. Βλ. Κουλικούρδη, *Αίγινα* ΙΙΙ, 27. Δημητρακόπουλος, *ό.π.*,440. Γιαννούλης, *ό.π.* 45.

16. Γιαννούλης, *ό.π.* 43.

17. Ενισχυτική προς την παράδοση, που θέλει να τελέσθηκαν τα εγκαίνια του ναού το 1864, είναι Υπουργική απόφαση της 30ής Μαΐου 1858 «περὶ προσδιορισμοῦ τῶν καθ' ἅπασαν τὴν ἐπισκοπὴν Ἀθηνῶν ἐνοριῶν», όπου ορίζεται για την Παχειά Ράχη μία ενορία, η ενορία των Ταξιαρχών. Άξιο παρατηρήσεως είναι ότι σε πίνακα-κατάλογο ενοριών της τότε Μητροπόλεως Αθηνών, αχρονολόγητο, που θα πρέπει να τοποθετηθεί όμως στα 1895-1899, αναφέρεται και πάλι η ενορία των Ταξιαρχών. Κουλικούρδη, *ό.π.*, 190-193, Δημητρακόπουλος, *ό.π.*, 469.

18. Εκτός από τον ενοριακό ναό του Αγίου Διονυσίου στην Παχειά Ράχη, και άλλοι ναοί ή παρεκκλήσια στην Αίγινα αφιερώθηκαν στον άγιο Διονύσιο, όπως αυτά στο Νοσοκομείο της πόλης, στο Σφεντούρι, στο δεξιό κλίτος της Μητρόπολης και στο δεξιό κλίτος του καθολικού της μονής της Χρυσολεόντισσας. Ο άγιος Διονύσιος εορτάζεται επίσης στην Επισκοπή Παλαιάς Χώρας και στον κοινό ναό των Αιγινητών αγίων στο Λειβάδι. Βλ. Δημητρακόπουλος, *ό.π.*, 239.

19. Θα ήθελα να ευχαριστήσω τον ιερέα του ναού του Αγίου Διονυσίου, π. Φιλόθεο Πετράκο, για την κάθε δυνατή διευκόλυνση που μου παρείχε στη μελέτη του ναού, καθώς και τον αρχιτέκτονα Κωστή Δασκαλάκη και τους συνεργάτες του για την εκπόνηση των αρχιτεκτονικών σχεδίων του ναού.

Τα κλίτη του ναού ορίζονται από δύο πεσσοστοιχίες με κτιστούς πεσσούς, που φέρουν τοξωτό επιστύλιο. Ανατολικά οι πεσσοστοιχίες σταματούν σε αρκετή απόσταση από τους πεσσούς του ιερού βήματος, έτσι ώστε να δημιουργείται διευρυμένος χώρος μπροστά από το ιερό. Εσωτερικά, οι πλάγιοι τοίχοι αρθρώνονται με τρεις παραστάδες, κατ' αντιστοιχία των πεσσών των πεσσοστοιχιών.

Το τριμερές ιερό βήμα βρίσκεται κατά δύο βαθμίδες ψηλότερα από τον κυρίως ναό, από τον οποίο χωρίζεται με κτιστό τέμπλο. Η πρόθεση και το διακονικό είναι επιμήκεις ορθογώνιοι χώροι, που ανατολικά απολήγουν σε ημικυκλικές εσωτερικά κόγχες. Μία άλλη μικρότερη κόγχη ανοίγεται στον βόρειο τοίχο της πρόθεσης. Πρόθεση και διακονικό είναι παρεκκλήσια αφιερωμένα στην Παναγία Ζωοδόχο Πηγή και τους Ταξιάρχες αντίστοιχα.

Δυτικά, πάνω στον διαμήκη άξονα του ναού, είναι τοποθετημένο το μεταγενέστερο κωδωνοστάσιο, με μορφή γνωστή στη ναοδομία του 19ου και του α΄ μισού του 20ού αιώνα[20] (Εικ. 4 και 5). Είναι ορθογώνιο, πυργοειδές και αποτελείται από τη βάση και δύο ορόφους, οι διαστάσεις των οποίων, κατά τον συνήθη τρόπο, μειώνονται καθ' ύψος. Ο τελευταίος όροφος, που στεγάζεται με ημισφαιρικό θόλο, αποτελεί το καμπανοστάσιο. Η βάση του κωδωνοστασίου λειτουργεί και ως είδος προπύλου μπροστά από την κύρια είσοδο του ναού.

Η προσπέλαση στον κυρίως ναό γίνεται από την κεντρική είσοδο στα δυτικά, πλάτους 1,65 μ., και δύο πλάγιες, ισοπλατείς σχεδόν με τη δυτική. Μια άλλη στενότερη, πλάτους 0, 93 μ., η οποία αντικατέστησε την αρχική ευρύτερη θύρα, ανοίγεται στον νότιο τοίχο του διακονικού. Τα ίχνη της είναι ορατά σήμερα στην τοιχοποιία. Ο κυρίως ναός φωτίζεται από οκτώ παράθυρα που ανοίγονται περιμετρικά στους τοίχους του ναού, από δύο εκατέρωθεν των πλαγίων εισόδων. Η υπερύψωση του κεντρικού κλίτους δεν είναι αρκετή, ώστε να δημιουργηθεί φωταγωγός. Το ιερό βήμα φωτίζεται από το παράθυρο της κεντρικής αψίδας και τα μονόλοβα παράθυρα της πρόθεσης και του διακονικού. Ένας μικρός κυκλικός φεγγίτης ανοίγεται στον ανατολικό τοίχο, πάνω από την κεντρική αψίδα του ιερού βήματος.

Η κάλυψη του κεντρικού κλίτους γίνεται με ξύλινη δικλινή στέγη, που συνεχίζεται και στο ιερό βήμα. Τα πλάγια κλίτη καλύπτονται με μονόρριχτη στέ-

---

20. Γ. Πουλημένος, *Η Ελλαδική ναοδομία την περίοδο του Νεοκλασσικισμού (1830-1912*, Α΄, Αθήναι 1995, 144-146. Θ. Μαντοπούλου-Παναγιωτοπούλου, «Από τη μεταβυζαντινή αρχιτεκτονική στον κλασικισμό. Προσέγγιση στην εξέλιξη της τρίκλιτης βασιλικής κατά τον 18ο και τον 19ο αιώνα», *Εκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση*, VI (2002), 102 εξής: *Εκκλησίες*). Θ. Μπιλής, «Το κωδωνοστάσιο της μονής Φανερωμένης Σαλαμίνος (1853)», στον παρόντα Τόμο, σ. 167. Βλ. και το κωδωνοστάσιο του Αγίου Δημητρίου στην Ελάτεια Φθιώτιδας, τοποθετημένο και αυτό στον άξονα του ναού, μπροστά από τη δυτική θύρα του ναού (προσωπική παρατήρηση).

γη. Κάτω από τη στέγη, η επίπεδη οροφή είναι κατασκευασμένη με την τεχνική του τσατμά[21] και θυμίζει τις επτανησιακές ουρανίες[22]. Στο κεντρικό κλίτος η οροφή έχει δεχθεί εικονογράφηση. Για τη στατική επάρκεια των τόξων των κιονοστοιχιών χρησιμοποιήθηκαν ξύλινοι ελκυστήρες, των οποίων τα σημεία πάκτωσης διασώζονται και σήμερα.

Η τοιχοποιία είναι ορατή εξωτερικά στο μεγαλύτερο τμήμα της. Αποτελείται από λαξευμένους ή ημιλαξευμένους λίθους με άφθονο κονίαμα[23]. Σε ορισμένα σημεία, κυρίως στις γωνιολιθοδομές, οι λίθοι είναι λαξευμένοι με περισσότερη επιμέλεια. Διαφορά στον τρόπο δόμησης παρατηρείται στο ανώτερο τμήμα των τοίχων (Εικ. 6 και 7). Διαφορετική επίσης και περισσότερο επιμελημένη είναι η τοιχοποιία στο κωδωνοστάσιο. Λίθινο γείσο, με σύνθετο κυμάτιο, διατρέχει τη δυτική και βόρεια πλευρά του ναού. Στην ανατολική και νότια, το γείσο συνεχίζεται τόσο όσο να αποτελέσει είδος επικράνου στις γωνίες. Λίθινος επίσης κοσμήτης περιτρέχει τον ναό στα κατώτερα σημεία των τοίχων στη βόρεια όψη και ψηλότερα, λόγω διαφοράς στάθμης του εδάφους, στην ανατολική και νότια όψη, οριοθετώντας είδος κρηπίδας (Εικ. 8 και 9). Δεν γνωρίζουμε εάν ο ναός αρχικά ήταν επιχρισμένος. Πάντως σε ναούς της υπαίθρου (αγροτικό στυλ) της εποχής, η λιθοδομή παρέμενε εμφανής και ανεπίχριστη, ανεξάρτητα από τον βαθμό επεξεργασίας του λίθου[24].

Όλα τα ανοίγματα είναι τοξωτά. Τα θυρώματα και τα πλαίσια των παραθύρων, εκτός από αυτό του τριλόβου παραθύρου της αψίδας του ιερού (Εικ. 10), είναι λαξευμένα σε ολόσωμα πώρινα μέλη, που είναι ενταγμένα στην τοιχοποιία του ναού. Απλής μορφής είναι η πλαισίωση σε όλα τα παράθυρα. Ο κιονίσκος και το διάφραγμα στο παράθυρο της κεντρικής αψίδας του ιερού είναι σύγχρονα. Στις θύρες της νότιας πλευράς, η πλαισίωση είναι κλασικίζουσα. Οργανώνεται από δύο απλές παραστάδες με συμφυή βάση και επίκρανο, που φέρουν ακόσμητο τοξωτό υπέρθυρο. Πιο σύνθετα είναι τα κλασικίζοντα θυρώματα στη δυτική και βόρεια όψη του ναού. Επαναλαμβάνεται η μορφή των θυρωμάτων της νότιας όψης, αλλά εδώ πλαισιώνονται από αδιάρθρωτες παρα-

21. Επάνω στον ξύλινο σκελετό έχουν προσαρμοστεί πηχάκια, πάχους 2-3 εκ. και με διάκενο 1-2 εκ., και στη συνέχεια έχει προσαρμοσθεί σοβάς ως υπόστρωμα για προετοιμασία ζωγραφικού διακόσμου.

22. Δ. Ζήβας, *Η αρχιτεκτονική της Ζακύνθου. Από τον ΙΣΤ΄ μέχρι τον ΙΘ΄ αιώνα*, Αθήνα ²1984, 118-122. Επίπεδες είναι οι οροφές και στους ναούς του 19ου αιώνα του ελλαδικού χώρου που ακολουθούν την τάση «των επτανησιακών επιδράσεων». Βλ. Πουλημένος, *ό.π.*,78.

23. Πρόκειται για μορφή τοιχοποιίας συνήθη στο α΄ μισό του 19ου αιώνα. Ομοιότητα παρουσιάζει και με άλλα οικοδομήματα της εποχής, όπως π.χ. το καθολικό της μονής Βαρνάκοβας στη Ναυπακτία, που ξανακτίστηκε το 1831, σύμφωνα με την κτιτορική επιγραφή, με νέο κτίτορα τον κυβερνήτη Ιωάννη Καποδίστρια. Καρδαμίτση-Αδάμη, Μονή Βαρνάκοβας, 79, 82, εικ. 5 και 6.

24. Πουλημένος, *Ναοδομία*, 113.

στάδες, που πατούν σε βάσεις, όμοιας μορφής μ' αυτές των εσωτερικών παραστάδων, και φέρουν, χωρίς τη μεσολάβηση επικράνων ή θριγκού, τριγωνικό αέτωμα[25] (Εικ.11α,β). Πρόκειται για απλοποιημένη μορφή θυρώματος, σε σχέση με άλλα συνθετότερα, που είχε ευρεία χρήση στη ναοδομία του αγροτικού χώρου, κυρίως κατά την περίοδο του Γεωργίου Α΄[26]. Στο αέτωμα της δυτικής εισόδου βρίσκεται εντοιχισμένη ανάγλυφη παράσταση του αγίου Διονυσίου (Εικ. 12).

Στο εσωτερικό του ναού, το πλακόστρωτο μαρμάρινο δάπεδο φέρει χρονολογία 1928 και το όνομα του δωρητή (ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΣ ΚΑΠΩΤΑΣ). Το κτιστό τέμπλο έχει κλασικίζουσα άρθρωση και στέφεται από τριγωνικό αέτωμα (Εικ.13α). Εικόνες του τέμπλου υπογράφονται από τον ζωγράφο Γ. Βαρούχα[27]. Η εικονογράφηση του ναού, που είναι περιορισμένη, ξεκίνησε, όπως προκύπτει από επιγραφές, το 1898 και συνεχίσθηκε έως το 1908 από τον ζωγράφο Ν. Βασιλάκη, ιεροψάλτη. Αναπτύσσεται στην ουρανία (Εικ. 13β) (Παντοκράτορας, τέσσερις ευαγγελιστές, προφήτες μέσα σε κυκλικά πλαίσια και φυτικός διάκοσμος), τους πεσσούς (μεμονωμένες μορφές αγίων), τα μέτωπα του κεντρικού υπερυψωμένου κλίτους (μορφές προφητών σε μετάλλια), τους πλάγιους τοίχους (Γέννηση, Βάπτιση) και τον δυτικό τοίχο του ναού (Πρωτόπλαστοι και Β΄ Παρουσία).

Τυπολογικά ο ναός, τρίκλιτη ξυλόστεγη βασιλική με υπερυψωμένο το κεντρικό κλίτος, ανήκει στην παραδοσιακή ναοδομία. Η αναλογία κεντρικού και πλαγίων κλιτών είναι 1,6. Τυπολογικό ενδιαφέρον παρουσιάζει ο διευρυμένος χώρος μπροστά από το ιερό βήμα, ανάμνηση, κατά την γνώμη μας, των παλαιοχριστιανικών ή ρωμανικών βασιλικών με εγκάρσιο κλίτος[28].

Ο τύπος της απλής δρομικής βασιλικής, ξυλόστεγης ή θολωτής, αποτελούσε συνήθη τύπο εκκλησιών, κυρίως ενοριακών, κατά την όψιμη Τουρκοκρατία. Ιδιαίτερη διάδοση είχε στον βορειοελλαδικό χώρο[29]. Από τα μέσα του

---

25. Παρόμοιας μορφής πλαισίωση συναντάται και στον ναό της Μεταμορφώσεως στην Αίγινα και στο καθολικό της μονής Βαρνάκοβας, πιο επιμελής και σύνθετη στο πρώτο μνημείο, πιο αμελής και απλή στο δεύτερο.

26. Πουλημένος, *ό.π.* , 157-158, σημ. 546.

27. Βλ. Ι. Φριλίγκος, «Οι εικόνες του ζωγράφου Γ. Βαρούχα στον Ι. Ν. Αγίου Διονυσίου Παχειάς Ράχης Αίγινας» στον παρόντα Τόμο, σ. 669.

28. Διευρυμένος παρουσιάζεται ο χώρος προ του ιερού βήματος και στον Άγιο Σπυρίδωνα Μεσολογγίου, μια τρίκλιτη βασιλική με τρούλο, καθώς το μετακιόνιο διάστημα ανατολικά του τρούλου είναι μεγαλύτερο από τα υπόλοιπα. Πουλημένος, *ό.π.*, 92.

29. Βλ. Γ. Βελένης, «Η εκκλησία του νεομάρτυρα Θεοδώρου στον Ξηροπόταμο Δράμας» (1815), *Εκκλησίες* Ι, 11 κ.ε. Σ. Αγγελούδη, «Άγιος Αθανάσιος Κάστρου Θάσου» (1804), *Εκκλησίες* Ι, 21 κ.ε. Μ. Βαμβούκου-Καμπούρη, «Ο Άγιος Αθανάσιος Θεσσαλονίκης» (1818), *Εκκλησίες* Ι, 33 κ.ε. Η ίδια, «Ο ναός του Αγίου Μηνά στη Θεσσαλονίκη. Νέος τύπος εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής» (1852), *Εκκλησίες* ΙΙΙ, 13 κ.ε. Th. Mantopoulou-Panagiotopoulou,

18ου αιώνα, οι μεγάλες τρίκλιτες βασιλικές συχνά εμπλουτίζονται με την προσθήκη τοξωτής στοάς και υπερκείμενου γυναικωνίτη[30]. Για την επικράτηση της ξυλόστεγης τρίκλιτης βασιλικής, συνήθως με ενιαία δίρριχτη στέγη, στις ελληνικές περιοχές κατά τον 18ο και 19ο αιώνα, έχουν γραφεί αρκετά. Το θέμα έχει από παλιά αναλυθεί από τον Μ. Χατζηδάκη και, συν τοις άλλοις, έχει διατυπωθεί η άποψη για αναβίωση παλαιοχριστιανικών προτύπων και επιστροφή στις «αυθεντικές ορθόδοξες αρχαίες πηγές»[31], φαινόμενο που είναι ορατό και στην ζωγραφική της εποχής με τον Διονύσιο εκ Φουρνά. Ο συσχετισμός όμως, στην περίπτωση αυτή, αρχιτεκτονικής και ζωγραφικής δεν ερμηνεύει γιατί η πρώτη στράφηκε σε παλαιοχριστιανικά πρότυπα και η δεύτερη σε παλαιολόγεια[32]. Παράλληλα, έχει υποστηριχθεί ότι η επικράτηση του συγκεκριμένου τύπου, κατά την περίοδο αυτή, θα πρέπει να συνδεθεί με μία απομάκρυνση από τη μεταβυζαντινή εκκλησιαστική παράδοση και τη χρήση στοιχείων και κατασκευών από την αρχιτεκτονική των σπιτιών[33]. Πρόκειται, δη-

«The Monastery of Aghios Menas in Thessaloniki», *DOP* 50 (1996), 239 κ.ε. Ξ. Σαββοπούλου-Κατσίκη, «Η εκκλησία του Αγίου Γεωργίου στο Χορτιάτη Θεσσαλονίκης», *Εκκλησίες* ΙΙΙ, 33 κ.ε. Θ. Μαντοπούλου-Παναγιωτοπούλου και Ξ. Σαββοπούλου-Κατσίκη, «Ο ναός της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στη Γουμένισσα»(1802), *Εκκλησίες* IV,13 κ.ε. Ελ. Αθανασιάδου-Κωτίδου, «Άγιος Δημήτριος Διαβατών, περιοχής Θεσσαλονίκης», *Εκκλησίες* IV, 31 κ.ε. Η ίδια, «Άγιος Αθανάσιος Ευόσμου (Χαρμάν-κόι)», *Εκκλησίες* V, 13 κ.ε. Σ. Βογιατζής, «Μονή Βητουμά» (π. 1600), *Εκκλησίες* V, 37 κ.ε. Γ. Γιαννίτσαρης και Ν. Βρυνιώτης, «Ιερός ναός Παναγίας Δομιανών» (1779-1798), *Εκκλησίες* V, 71 κ.ε. Μ. Τσιτιμάκη, «Μεταμόρφωση Μεγαλοχωρίου Λέσβου» (18ος αι.), *Εκκλησίες* V, 265 κ.ε., κ.λ.π. Τρίκλιτες θολωτές βασιλικές με τρούλλο είναι ο Άγιος Δημήτριος στην Σαλαμίνα (1806), Α. Πετρονώτης, «Ο Άγιο-Δημήτρης της πόλης Σαλαμίνας», *Εκκλησίες* Ι, 197 κ.ε., η Μητρόπολη στην Αίγινα, Δημητρακόπουλος, *ό.π.*, 437, Γιαννούλης, *ό.π.*, το καθολικό της μονής της Χρυσολεόντισσας στο ίδιο νησί, Δημητρακόπουλος, *ό.π.*, 477, η Ευαγγελίστρια στην Τήνο (1830, τρίκλιτη θολωτή με φωταγωγό), Πουλημένος, *Ελλαδική ναοδομία*, 234.

30. Θ. Μαντοπούλου-Παναγιωτοπούλου, «Τυπολογικές και μορφολογικές επεμβάσεις σε μεταβυζαντινούς ναούς κατά τον 19ο αιώνα», *Εκκλησίες* V, 145-146.

31. Μ. Χατζηδάκης, «Πνευματικός βίος και πολιτισμός, 1669-1821, Η Τέχνη», *ΙΕΕ*, ΙΑ', 266-268. Χ. Μπούρας, «Ο αρχιτεκτονικός τύπος της βασιλικής κατά την Τουρκοκρατία και ο Πατριάρχης Καλλίνικος», *Εκκλησίες* Ι, 159.

32. Για τον Διονύσιο εκ Φουρνά, το έργο και τα πρότυπά του βλ. G. Kakavas, *Dionysios of Fourna (c. 1670-c.1745). Artistic Creation and Literary Description,* Lieden 2008. Γ. Κόρδης, *Η «Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης» του Διονυσίου του εκ Φουρνά. Αισθητικά και εικαστικά σχόλια*, Αθήνα 2006.

33. Μπούρας, ό.π. Έχουν ιδιαίτερα τονισθεί ως σημαντικοί παράγοντες οι οικονομικές συνθήκες και η τεχνολογική στάθμη της εποχής της Τουρκοκρατίας, καθώς ο αρχιτεκτονικός τύπος της βασιλικής προσαρμόζεται στις απαιτήσεις του μεγέθους του ναού, στις ποικίλες μορφολογικές λύσεις, αλλά και στις προθέσεις των κτιτόρων. Βλ. και Θ. Μαντοπούλου-Παναγιωτοπούλου, *Θρησκευτική αρχιτεκτονική στη Θεσσαλονίκη κατά την τελευταία φάση της Τουρκοκρατίας (1839-1912)*, Θεσσαλονίκη 1989, 422-423.

λαδή, για ένα είδος εκκοσμίκευσης της εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής, που εν μέρει συναντάται και στην ζωγραφική και τον εν γένει διάκοσμο των εκκλησιών της όψιμης Τουρκοκρατίας[34]. Χωρίς να παραβλέπουμε τα κατασκευαστικά και οικονομικά πλεονεκτήματα της βασιλικής, έναντι άλλων τύπων ναών, έχουμε τη γνώμη ότι η επικράτηση του τύπου, κατά τον 18ο και 19ο αιώνα, δεν θα πρέπει να είναι άσχετη με την διείσδυση του Διαφωτισμού και των έμμεσων, πιθανόν ασυνείδητων, προτεσταντικών επιρροών στις τάξεις των λογίων Ελλήνων της εποχής. Πολλοί από αυτούς είχαν κάνει σπουδές στη Δύση, μηδέ εξαιρουμένων και κληρικών, όπως για παράδειγμα ο πατριάρχης Ιεροσολύμων Χρύσανθος Νοταράς (1663-1731)[35]. Από αντίδραση ασφαλώς στον Ρωμαιοκαθολισμό, τόσο η επιστροφή στις αρχαίες ρίζες του Χριστιανισμού όσο και η εκκοσμίκευση αποτελούσαν βασικές αρχές του Προτεσταντισμού.

Ο αρχιτεκτονικός τύπος της τρίκλιτης βασιλικής, ξυλόστεγης ή θολωτής, συνεχίζει να υιοθετείται επίσης κατά την περίοδο της διακυβέρνησης του Καποδίστρια και της βασιλείας του Όθωνα. Το καθολικό της μονής Βαρνάκοβας, που ξανακτίζεται το 1831 με έξοδα του ίδιου του Ιωάννη Καποδίστρια και σε σχέδια του αρχιτέκτονα Ανδρέα Γάσπαρη Κάλανδρου, είναι μια θολωτή, τρίκλιτη βασιλική με μικρό τρούλλο (κουμπέ)[36]. Η πρώτη σημαντική εκκλησία των χρόνων αμέσως μετά την ενθρόνιση του Όθωνα, ο Άγιος Ανδρέας στην Πάτρα (1834), είναι μια τρίκλιτη, παραδοσιακή βασιλική. Τρίκλιτες βασιλικές είναι επίσης η Σύναξη της Θεοτόκου στο Κρανίδι (1830) και η Αγία Παρασκευή στο Μεσολόγγι (1850)[37].

Η ξεχωριστή στέγαση του κεντρικού κλίτους, που υιοθετείται στον ναό του Αγίου Διονυσίου στην Παχειά Ράχη, δεν αποτελεί κανόνα για τις βασιλικές του 18ου-19ου αιώνα, στις οποίες επικρατεί συνήθως η ενιαία στέγαση και των τριών κλιτών[38]. Το στοιχείο αυτό προσδίδει μια «αρχαϊκότητα» στον ναό και τον συνδέει με ανάλογα παραδείγματα της μεταβυζαντινής αρχιτεκτονικής, όπως, για παράδειγμα, το καθολικό της μονής Βητουμά (π. 1600)[39] και τον Άγιο Γεώργιο στη Βασιλική της Καλαμπάκας (17ος αι.)[40]. Πάντως από τα

---

34. Κυρίως μετά το 1800. Βλ. Δ. Κωνστάντιος, *Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων από το Καπέσοβο της Ηπείρου. Συμβολή στη μελέτη της θρησκευτικής ζωγραφικής στην Ήπειρο τον 18ο και το α΄ μισό του 19ου αιώνα*, Αθήνα 2001, 137-138.

35. Μπούρας, ό.π., 163-164.

36. Καρδαμίτση- Αδάμη, Μονή Βαρνάκοβας, 79 – 80.

37. Πουλημένος, *Ναοδομία*, 41-42.

38. Μπούρας, ό.π., 159. Μαντοπούλου-Παναγιωτοπούλου, *Θρησκευτική αρχιτεκτονική*, 424.

39. Όπου στην υπερύψωση του κεντρικού κλίτους αναπτύσσεται και φωταγωγός, Βογιατζής, Μονή Βητουμά, 37.

40. Α. Πασαλή, «Ο Άγιος Γεώργιος στην Βασιλική Καλαμπάκας», *Βυζαντινά* 25 (2005), 69.

πρώτα χρόνια της βασιλείας του Γεωργίου, η ξυλόστεγη βασιλική, χωρίς υπερύψωση του μεσαίου κλίτους, εγκαταλείπεται και επικρατεί η τρίκλιτη δρομική βασιλική με υπερυψωμένο το μεσαίο κλίτος, όπου συχνά γίνεται χρήση θολοδομίας[41].

Θα πρέπει να αναφερθεί ότι δύο σημαντικοί ναοί του νησιού, οι οποίοι άρχισαν να κτίζονται την ίδια περίπου περίοδο, το καθολικό της μονής της Χρυσολεόντισσας (άρχισε να κτίζεται το 1799) και η μητρόπολη της Αίγινας (1806), είναι τρίκλιτες, τρουλαίες βασιλικές. Η παράδοση της τρουλαίας βασιλικής συνεχίσθηκε και έναν αιώνα περίπου μετά, όταν ο άγιος Νεκτάριος έκτισε το καθολικό της μονής της Αγίας Τριάδας (1906-1908).

Ανατολικά, οι τρεις κόγχες του ιερού βήματος είναι συνήθεις για τους ναούς της εποχής[42]. Στα δυτικά, η κατασκευή ενός μόνο κωδωνοστασίου στον κατά μήκος άξονα του ναού, αν και δεν επικρατεί κατά τη συγκεκριμένη περίοδο, συναντάται σε αρκετές εκκλησίες τόσο του ελλαδικού (ηπειρωτικού και νησιωτικού) όσο και του βορειότερου βαλκανικού χώρου[43]. Η οργανική, εξάλλου, σύνδεση των κωδωνοστασίων, συνήθως δύο στην πρόσοψη, με τον ναό αποτελεί σύνηθες στοιχείο της ναοδομίας του 19ου αιώνα[44].

Η μορφή του ναού εξωτερικά είναι κοντά στα παραδοσιακά πρότυπα και οι όψεις του χαρακτηρίζονται από λιτότητα και αυστηρότητα. Παράλληλα, είναι ορατή η κλασική διάρθρωση του ναού σε βάση (κρηπίδα), κορμό και επίστεψη. Η ανατολική όψη, με τη συμμετρική και γεωμετρική εμφάνιση των αψίδων, δεν παρουσιάζει ιδιαίτερο μορφολογικό ενδιαφέρον. Το μόνο ενδιαφέρον στοιχείο αποτελεί η μορφή του τριλόβου παραθύρου, ανάμνηση των βυζαντινών και μεταβυζαντινών τριλόβων με πώρινα πλαίσια. Οι όψεις του ναού που αναδεικνύονται περισσότερο είναι η δυτική και η βόρεια. Η πρώτη, όπου βρίσκεται και η κύρια είσοδος, αποτελεί την πρόσοψη του ναού. Η δεύτερη λειτουργεί ως μία άλλη πρόσοψη του ναού, παράλληλη προς τον διερχόμενο δρόμο του χωριού. Το μεγαλύτερο, ασφαλώς, μορφολογικό ενδιαφέρον συγκεντρώνεται στη δυτική όψη του ναού, που παρουσιάζει και την πιο μνημειώδη εμφάνιση. Αυτό επιτυγχάνεται με την αυστηρά συμμετρική οργάνωση της όψης και της θέσης του κωδωνοστασίου στον άξονα του ναού. Έτσι το κωδωνοστάσιο, αφ' ενός, λειτουργεί ως είδος προπύλου μπροστά από την είσοδο και, αφ' ετέρου, συντείνει στη δημιουργία ενός κατακόρυφου άξονα στην πρόσοψη του ναού. Στην πραγ-

41. Πουλημένος, *ό.π.*, 112.

42. Πουλημένος, *ό.π.*, 128.

43. Μαντοπούλου-Παναγιωτοπούλου, *Θρησκευτική αρχιτεκτονική*, 424, Η ίδια, Από τη μεταβυζαντινή αρχιτεκτονική στον κλασικισμό, 102. Βλ. ακόμη την περίπτωση του Αγίου Δημητρίου στη Σαλαμίνα (1874), Πετρονώτης, Ο Άγιο-Δημήτρης, 79 κ.ε., και του Αγίου Δημητρίου στην Ελάτεια Φωκίδας (1880), προσωπική παρατήρηση.

44. Πουλημένος, *Ναοδομία*, 126-127.

ματικότητα, είναι αυτό που κυριαρχεί στη δυτική όψη, αποκρύπτοντας τη μορφολογική ανάδειξη της κεντρικής εισόδου του ναού με το κλασικίζον θύρωμα. Στο κωδωνοστάσιο, όπου παρατηρείται και εδώ η κλασική διάρθρωση σε βάση, κορμό και στέψη, η κλασικίζουσα άρθρωση των όψεων παρουσιάζεται πιο απλουστευμένη από άλλα ανάλογα παραδείγματα.

Είναι δύσκολο να προσδιοριστεί με ακρίβεια η οικοδομική ιστορία του ναού, από το 1813 που αυτός θεμελιώθηκε έως το 1864 που πιθανότατα ολοκληρώθηκε η ανέγερσή του. Η τοιχοποιία του ναού, εκτός από τα ανώτερα σημεία των τοίχων, δεν εμφανίζει ουσιώδη διαφοροποίηση. Η διαφοροποίηση στην κατασκευή των ανώτερων τμημάτων φαίνεται να σχετίζεται με μία τελευταία οικοδομική φάση, πιθανότατα προ του 1864. Δεν είναι δυνατόν επίσης να απαντηθεί επακριβώς εάν το μεγαλύτερο μέρος του ναού κτίστηκε επί Καποδίστρια ή τα επόμενα χρόνια επί Όθωνα. Η ομοιότητα κατασκευής του ναού του Αγίου Διονυσίου με εκκλησίες που κτίστηκαν επί Καποδίστρια, όπως ο ναός της Μεταμορφώσεως στο Ορφανοτροφείο στην Αίγινα ή το καθολικό της μονής Βαρνάκοβας, συνηγορούν για ανέγερση του μεγαλύτερου τμήματος του ναού επί Καποδίστρια. Η κάθε είδους ανάμειξη στον σχεδιασμό και κατασκευή του ναού επώνυμων αρχιτεκτόνων που εργάστηκαν στην Αίγινα την καποδιστριακή περίοδο, όπως του Θεόδωρου Βαλλιάνου και του βοηθού του Δημ. Σταυρίδη ή των Σταμάτη Κλεάνθη και Eduart Schaubert, δεν μπορεί να αποκλεισθεί ούτε βέβαια να επιβεβαιωθεί[45]. Η σχέση της αρχιτεκτονικής του ναού με την επτανησιακή εκκλησιαστική αρχιτεκτονική δεν μπορεί να αμφισβητηθεί. Συνοψίζεται κυρίως στον τύπο του ναού, τη ρυθμολογική ανάδειξη των ανοιγμάτων και την ουρανία στο εσωτερικό του. Η σχέση αυτή μάλιστα ενισχύεται και από την παρουσία και δραστηριοποίηση στην Αίγινα του Κεφαλλονίτη αρχιτέκτονα Θεόδωρου Βαλλιάνου[46].

Το σημερινό κωδωνοστάσιο αποτελεί μεταγενέστερη προσθήκη. Μαρτυρίες των κατοίκων του χωριού κάνουν λόγο αρχικά για δύο κωδωνοστάσια στη δυτική όψη του ναού, που σε σεισμό των αρχών του 20ού αιώνα παρουσίασαν πολλά προβλήματα και κατεδαφίσθηκαν[47]. Η διαφορά πάχους στις γωνίες του δυτικού τοίχου του ναού αποτελεί ισχυρή ένδειξη για επιβεβαίωση της μαρτυρίας των κατοίκων. Σημαντικές εργασίες στον ναό φαίνεται ότι έγιναν τις

45. Για τη δραστηριοποίηση επώνυμων αρχιτεκτόνων στην Αίγινα την περίοδο του Καποδίστρια, βλ. Καρδαμίτση - Αδάμη, Οι αρχιτέκτονες της καποδιστριακής περιόδου, 119 κ.ε.

46. Σχέση με την επτανησιακή ναοδομία υποδηλώνουν και τα σχέδια του πιθανότατα επτανησιακής καταγωγής Ανδρέα Γάσπαρη Κάλανδρου για το καθολικό και το κωδωνοστάσιο της μονής Βαρνάκοβας, Καρδαμίτση-Αδάμη, Μονή Βαρνάκοβας, 80, εικ.3 και σ. 83. Για τις επτανησιακές επιδράσεις στη ναοδομία του 19ου αιώνα βλ. Πουλημένος, *Ναοδομία*, 144-146.

47. Σύμφωνα με το Γεωδυναμικό Ινστιτούτο Αθηνών, μεγάλος σεισμός 7,2 ρίχτερ έγινε στις 11 Αυγούστου 1903 κοντά στα Κύθηρα και προξένησε ζημιές και στην Αττική.

πρώτες δεκαετίες του 1920: Προστέθηκε το νέο κωδωνοστάσιο μπροστά από τη δυτική είσοδο, ενώ ανακαίνιση μαρτυρείται και στο εσωτερικό του ναού, όπως με την κατασκευή μαρμάρινου δαπέδου το 1928.

Ο ναός του Αγίου Διονυσίου στην Παχειά Ράχη της Αίγινας αποτελεί ένα από τα χαρακτηριστικά δείγματα της ελλαδικής ναοδομίας του 19ου αιώνα στον αγροτικό χώρο. Η ανέγερσή του καλύπτει διαφορετικές περιόδους, ξεκινά πριν από την Επανάσταση, συνεχίζεται, όπως φαίνεται, στα χρόνια του Καποδίστρια και ολοκληρώνεται με το τέλος της Οθωνικής περιόδου. Έτσι ο ναός συμπυκνώνει τυπολογικά και μορφολογικά γνωρίσματα της ελλαδικής ναοδομίας του α΄ μισού του 19ου αιώνα. Συνταιριάζει, με σχετική απλοποίηση, στοιχεία της παράδοσης και της νεωτεριστικής ναοδομίας της εποχής[48]. Τρία βασικά γνωρίσματα που, όπως έχει επισημανθεί[49], χαρακτηρίζουν ήδη τις εκκλησίες που κτίστηκαν στον ελλαδικό χώρο την περίοδο της Επανάστασης (1821-1830), είναι ορατά και στον Άγιο Διονύσιο: Εμμονή στην παράδοση (μεταβυζαντινή και επτανησιακή), συνθετικός νεωτερισμός και υιοθέτηση μορφών του κλασικισμού. Παράλληλα, δείχνει τον μακροχρόνιο αγώνα των Ελλήνων του αγροτικού χώρου, μέσα σε δύσκολους καιρούς, όπως ήταν τα χρόνια της Επανάστασης και η πρώτη περίοδος ελεύθερου βίου, να ολοκληρώσουν την ανέγερση του ενοριακού ναού τους.

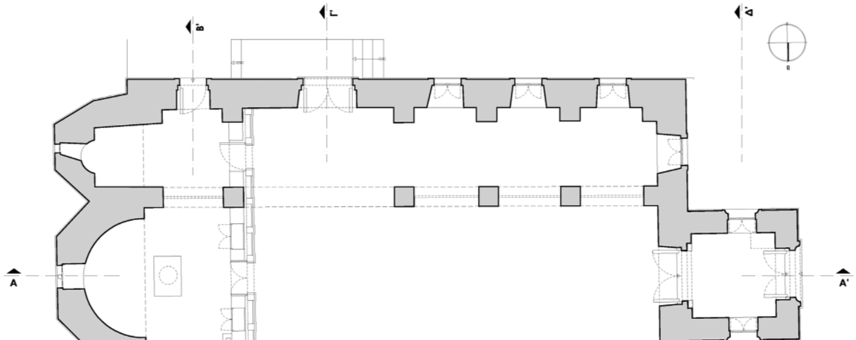
---

48. Όπως έχει επισημανθεί, οι ναοί του «αγροτικού στυλ» συνταιριάζουν μορφολογικά στοιχεία του ελληνοβυζαντινισμού και του κλασικισμού των επτανησιακών επιδράσεων και τα αποδίδουν με τρόπο σχηματικό και αφαιρετικό. Πουλημένος, *ό.π.*, 113.

49. Γρ. Πουλημένος, «Παρατηρήσεις στη ναοδομία της περιόδου της Επανάστασης», *Δωδέκατο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, Πρόγραμμα και Περιλήψεις ανακοινώσεων*, Αθήνα 1992, 49.



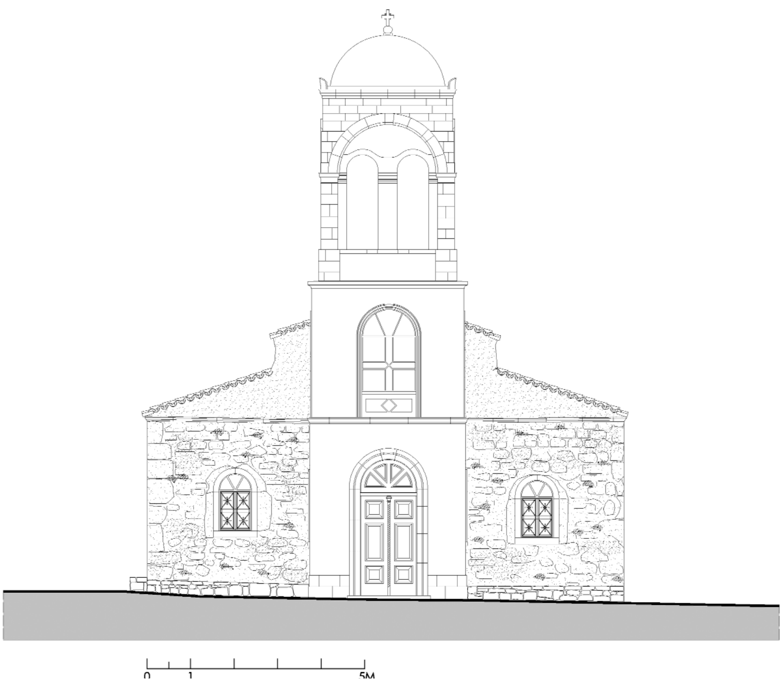
Εικ.1. Παχειά Ράχη Αίγινας. Ναός Αγίου Διονυσίου. Άποψη από τα βορειοανατολικά. (Φωτ. Σεπτ. 2010)



Εικ.2. Παχειά Ράχη Αίγινας. Ναός Αγίου Διονυσίου. Κάτοψη. (Κ. Δασκαλάκης και συνεργάτες).



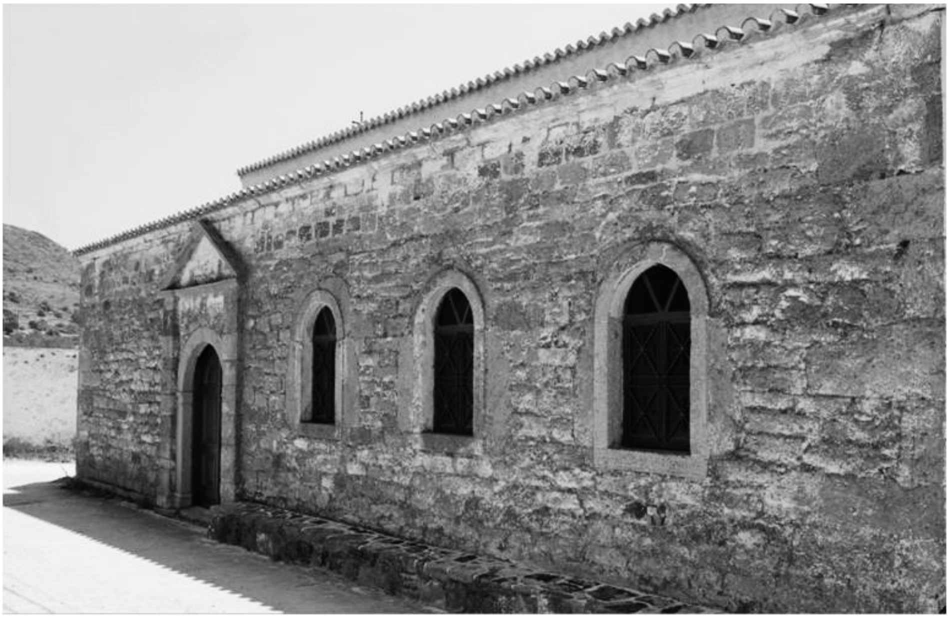
Εικ.3. Παχειά Ράχη Αίγινας. Ναός Αγίου Διονυσίου. Τομή κατά μήκος.
(Κ. Δασκαλάκης και συνεργάτες)



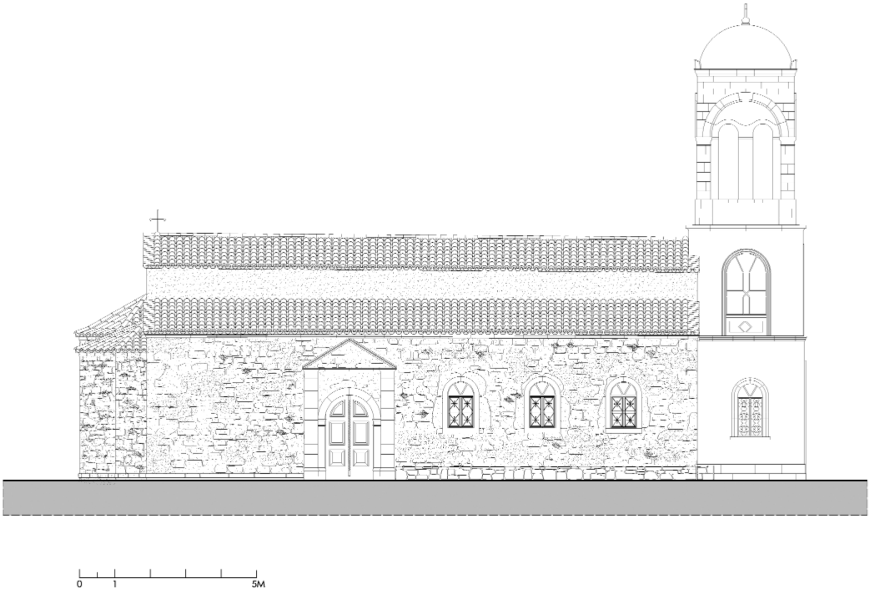
Εικ.4. Παχειά Ράχη Αίγινας. Ναός Αγίου Διονυσίου. Όψη δυτική.
(Κ. Δασκαλάκης και συνεργάτες)



Εικ.5.
Παχειά Ράχη
Αίγινας.
Ναός
Αγίου Διονυσίου.
Μερική άποψη
από τα δυτικά.
(Φωτ. Σεπτ. 2010)



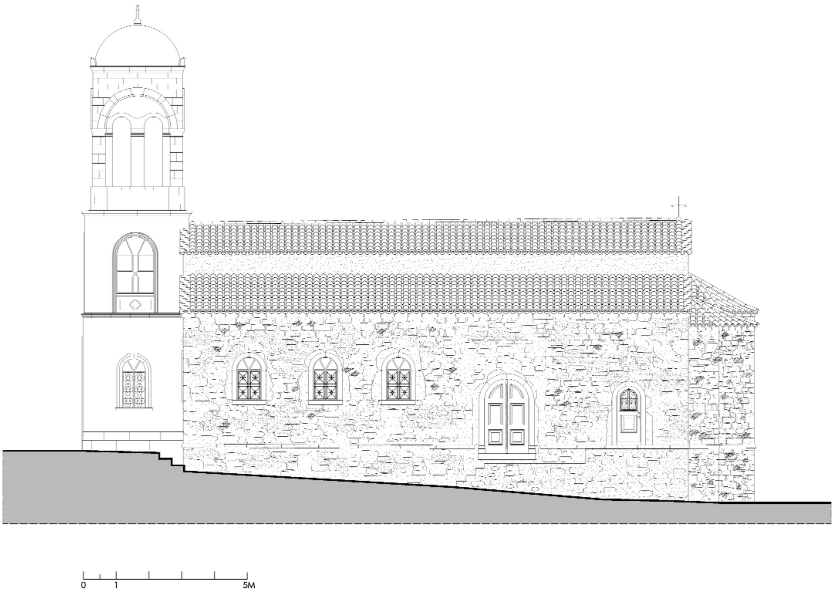
Εικ.6. Παχειά Ράχη Αίγινας. Ναός Αγίου Διονυσίου. Όψη βόρεια (Φωτ. Σεπτ. 2010).



Εικ.7. Παχειά Ράχη Αίγινας. Ναός Αγίου Διονυσίου. Όψη βόρεια.
(Κ. Δασκαλάκης και συνεργάτες)



Εικ.8. Παχειά Ράχη Αίγινας. Ναός Αγίου Διονυσίου. Όψη νότια (Φωτ. Σεπτ. 2010).



Εικ. 9. Παχειά Ράχη Αίγινας. Ναός Αγίου Διονυσίου. Όψη νότια.
(Κ. Δασκαλάκης και συνεργάτες)



Εικ.10. Παχειά Ράχη Αίγινας. Ναός Αγίου Διονυσίου. Το τρίλοβο παράθυρο της κόγχης του ιερού βήματος (Φωτ. Σεπτ. 2010).



α. β.

Εικ.11. Παχειά Ράχη Αίγινας. Ναός Αγίου Διονυσίου. α. Η νότια θύρα, β. Η βόρεια θύρα. (Φωτ. Σεπτ. 2010)



Εικ.12. Παχειά Ράχη Αίγινας. Ναός Αγίου Διονυσίου. Ανάγλυφη παράσταση του αγίου Διονυσίου (Φωτ. Σεπτ. 2010).



Εικ.13. Παχειά Ράχη Αίγινας.
Ναός Αγίου Διονυσίου.

α. Άποψη του εσωτερικού
προς τα ανατολικά.
(Φωτ. Σεπτ. 2010)



β. Η ουρανία.
(Φωτ. Σεπτ. 2010)

Θεμιστοκλής Μπιλής

ΤΟ ΚΩΔΩΝΟΣΤΑΣΙΟ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΦΑΝΕΡΩΜΕΝΗΣ ΣΑΛΑΜΙΝΑΣ (1853)

Αντικείμενο του άρθρου αποτελεί το κωδωνοστάσιο της μονής Φανερωμένης Σαλαμίνας[1], το οποίο έχει κατεδαφιστεί ήδη από τη δεκαετία του ’50. Θα επιχειρηθεί η ανασύσταση της μορφής του κωδωνοστασίου, έτσι ώστε η έρευνα αυτή να συμβάλλει στο γενικότερο ζήτημα της αρχιτεκτονικής εξέλιξης του καθολικού κατά τον 19ο αιώνα.

Το νησί της Σαλαμίνας[2] (Κούλουρη), το εγγύτερο στην ακτή της Αττικής και το μεγαλύτερο του Αργοσαρωνικού, κλείνει από τα νότια τον κόλπο της Ελευσίνας. Η γειτνίαση του τόπου αυτού με την Αττική είχε ως αποτέλεσμα η πορεία του να ακολουθεί στενά τη μοίρα της Αθήνας. Χωρίς ποτέ να αποκτήσει τη δύναμη και τον πλούτο των Σπετσών, της Ύδρας ή της Αίγινας παρουσιάζει αξιοσημείωτη συνέχεια στο χρόνο και ένα ενδιαφέροντα μνημειακό πλούτο. Το σπουδαιότερο μνημείο εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής της Σαλαμίνας είναι το συγκρότημα της μονής Φανερωμένης, που βρίσκεται στο βόρειοδυτικό τμήμα του νησιού σε κομβικό σημείο πολύ κοντά στο Πέραμα της Μεγαρίδος. Η Μονή αποτελεί ένα αρχιτεκτονικό σύνολο με ιδιαίτερο θρησκευτικό, ιστορικό και καλλιτεχνικό περιεχόμενο. Είναι τόπος προσκυνήματος με υπερτοπική ακτινοβολία και συνδέθηκε με γεγονότα και ήρωες[3] της επανάστασης του 1821. Οι πτέρυγες συνθέτουν ένα ενδιαφέρον παράδειγμα λαϊκής μονα-

---

1. Ευχαριστίες οφείλω στην ηγουμένη, γερόντισσα Αγνή, και στις μοναχές της μονής Φανερωμένης για την επιτόπια βοήθεια, στον καθηγητή κ. Μάνο Μπίρη για τη γόνιμη συζήτηση που είχαμε για το συγκεκριμένο θέμα και στο Φωτογραφικό Αρχείο του Μουσείου Μπενάκη για τη διευκόλυνση στην αναζήτηση φωτογραφικού υλικού και την άδεια δημοσιεύσεως φωτογραφιών στο συγκεκριμένο άρθρο. Ευχαριστίες οφείλω και στην αρχιτέκτονα μηχανικό Μαρία Μαγνήσαλη για τη συνεργασία της σε όλα τα στάδια της έρευνας.

2. Εκτενής βιβλιογραφία σε σχέση με το μνημειακό πλούτο του νησιού υπάρχει στο σχετικό άρθρο: Μ. Δανιήλ, Σ. Ζύρμπα, Γ. Κακαβάς, «Η εκκλησιαστική τέχνη στη Σαλαμίνα, 1830-1940» στο: *Α’ Επιστημονικό Συμπόσιο της Νεοελληνικής Τέχνης (Β΄ Αμφιθ.Θεολογικής Σχολής Πανεπιστημίου Αθηνών 14-15 Μαρτίου 2008), Πρακτικά*, Αθήνα 2009, 31-88.

3. Εντός της μονής βρίσκεται ο τάφος του οπλαρχηγού Γκούρα, επίσης είναι σαφείς οι επαφές του Καραΐσκάκη με τη μονή.

στηριακής αρχιτεκτονικής[4]. Προσθήκες μέχρι και τις αρχές του 20^{ου} αι. απεικονίζουν τις προθέσεις μιας δυναμικής και ανθηρής μοναστικής κοινότητας. Παρά τις επεμβάσεις, που έχουν αλλοιώσει την αυθεντική μορφή του μοναστηριού, το φρουριακό ύφος[5] του συνόλου δεν έχει αλλάξει.

Το καθολικό[6] της μονής, το οποίο ανήκει στον τύπο της τρουλαίας βασιλικής, συγκεντρώνει το ενδιαφέρον, τόσο για την εντυπωσιακή του αρχιτεκτονική σύνθεση με σαφείς αναφορές στη βυζαντινή παράδοση (τρούλος) και σε δυτικές μορφές (διάρθρωση δυτικής όψης), όσο και για τις μοναδικές και ασφαλώς ιστορημένες τοιχογραφίες του εσωτερικού χώρου, έργο του 1735, του ζωγράφου Γ. Μάρκου. Η επιρροή του καθολικού ξεπερνά τα στενά όρια του νησιού της Σαλαμίνας[7]. Σύμφωνα με την πρόσφατη έρευνα του Γρ. Πουλημένου[8] το καθολικό έχει οικοδομηθεί πάνω σε ερείπιο προγενέστερου λατινικού οικοδομήματος με εργασίες τροποποίησης των αρχών του 18^{ου} αι. Το αρχικό καθολικό θεωρείται ότι ήταν το παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου. Το παρεκκλήσιο, στο οποίο φυλάσσονται τα λείψανα του ιδρυτή του μοναστηριού οσίου Λαυρεντίου (ιερομόναχου Λάμπρου Κανέλλου), βρίσκεται νότια και σε επαφή με το υφιστάμενο καθολικό. Στη θέση του δυτικού νάρθηκα του παρεκκλησίου, το 1853 ανεγέρθηκε ένα νεοκλασσικίζον κωδωνοστάσιο (Εικ. 1). Τον 20^{ό} αι. πλήθος παρεμβάσεων μέσα κι έξω από το μοναστήρι μετέβαλαν την αρχική εικόνα του[9]. Στο πλαίσιο των νεωτερικών παρεμβάσεων και κατά συνέπεια, της απαλειφής των αυθεντικών στοιχείων του χώρου, ήταν και η κατεδάφιση του

---

4. Για την αρχιτεκτονική του μοναστικού περιβόλου δεν έχει πραγματοποιηθεί μέχρι σήμερα μια συνολική έρευνα και μελέτη. Βλ. διάφορες αναφορές στα: Α. Ορλάνδος, *Μοναστηριακή Αρχιτεκτονική*, Αθήνα 1958 26, 26 εικ. 23, 36 εικ. 37. Κ. Παπαϊωάνου, *Τα ελληνικά μοναστήρια σαν αρχιτεκτονικές συνθέσεις*, Αθήνα 1977, 73, 77 εικ.121,156, 158 (εξής: *Εκκλησίες*).

5. Μ. Μπίρης, «Το καθολικό της Μονής Φανερωμένης στην Σαλαμίνα», *Εκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση* 3, Αθήνα 1989, 179.

6. Η εξέταση των θεμάτων του καθολικού ξεφεύγει από το αντικείμενου του άρθρου. Εκτενείς αναφορές και πλήρης βιβλιογραφική τεκμηρίωση υπάρχουν στα άρθρα : Γρ. Πουλημένος, «Η λατινική φάση του Καθολικού της μονής Φανερωμένης στη Σαλαμίνα και η ανοικοδόμησή του κατά την Τουρκοκρατία», *ΔΧΑΕ* 28(2007) 131 – 145 και Μπίρης, Καθολικό Φανερωμένης 179-188.

7. Δανιήλ, Ζύρμπα, Κακαβάς, Εκκλησιαστική τέχνη, 32, υπ.4. Α.Πετρονώτης, «Ο ΑγιοΔημήτρης της πόλης Σαλαμίνας», *Εκκλησίες* (1979), 202. Μ. Μπίρης , «Μεταγενέστερες προσθήκες στο καθολικό της Μονής Πετράκη στην Αθήνα», *Εκκλησίες* (1981), 198-9 και Λ. Μιχαλόπουλος, «Ναοί στο Καστέλλι των Σπετσών», *Εκκλησίες* (1989), 218.

8. Πουλημένος, Καθολικό Φανερωμένης 131 – 145.

9. Φωτογραφίες από το αρχείο του Μουσείου Μπενάκη (Αρ. εισ.13649-52, © Φ. Αρχείο Μ. Μπενάκη) του Φωτογράφου Κωσταντίνου Γεωργιάδη αποκαλύπτουν κάπως την κατάσταση ως είχε τη δεκαετία του ‘30.

κωδωνοστασίου στα μέσα της δεκαετίας του '50[10]. Από αυτό σήμερα διατηρείται μόνο η βάση του και διάφορα λίθινα αρχιτεκτονικά μέλη που βρίσκονται διάσπαρτα εντός και εκτός της μονής (Εικ. 2). Για την ανάλυση του θέματος έγινε έρευνα στη μονή και στο Φωτογραφικό Αρχείο του Μουσείου Μπενάκη.

Στη μονή εντοπίστηκε φωτογραφία του 1939 που έχει ως κύριο θέμα το κωδωνοστάσιο (Εικ. 3)[11]. Το σημείο λήψης βρίσκεται ελαφρώς νότια από την προέκταση της διαγωνίου της κατόψεως. Η νότια και η δυτική όψη του διακρίνονται καθαρά ως προς τη γενική τους διάρθρωση. Δεξιά και κάτω διακρίνεται η φράση: «1939 Το καμπαναριό της Ι. Μονής Φανερωμένης. Αφιέρωμα Χρήστου Σακελλάριου». Αριστερά φαίνεται τμήμα του καθολικού και δεξιά το μεγάλο κυπαρίσσι που δεσπόζει ακόμα στο νότιο τμήμα της αυλής.

Στο Φωτογραφικό Αρχείο του Μουσείου Μπενάκη[12] εντοπίστηκε φωτογραφία με θέμα τη μονή Φανερωμένης του 1934 (;), στην οποία διακρίνεται το κωδωνοστάσιο. Φωτογράφος ήταν ο Δημήτρης Δαδιώτης. Η λήψη έγινε από αεροπλάνο από τα βορειοανατολικά. Το κάδρο περιλαμβάνει τη μονή, το ευρύτερο φυσικό περιβάλλον με το ύψωμα της Φανερωμένης και την παραθαλάσσια οδό. Στη φωτογραφία διακρίνονται καθαρά η διάρθρωση των πτερύγων της μονής, το καθολικό, καθώς και η βόρεια και η ανατολική όψη του κωδωνοστασίου (Εικ. 4). Στο Φωτογραφικό Αρχείο του Μουσείου Μπενάκη εντοπίστηκε επίσης φωτογραφία του κωδωνοστασίου (μεταξύ του 1937-50) της γνωστής φωτογράφου Βούλας Παπαϊωάννου (Εικ. 5)[13]. Η λήψη της φωτογραφίας έχει γίνει μέσα από την ισόγεια στοά της ανατολικής πτέρυγας της μονής. Το κάδρο περιλαμβάνει τη νότια όψη του παρεκκλησίου, τμήμα του καθολικού και την ανατολική όψη του κωδωνοστασίου. Πολύτιμα, όμως, στοιχεία αντλήθηκαν από την προκαταρκτική τεκμηρίωση χαρακτηριστικών λίθινων αρχιτεκτονικών μελών που βρίσκονται διασκορπισμένα εντός και εκτός της μονής. Τα περισσότερα βρίσκονται συγκεντρωμένα σε ένα λιθοσωρό, δυτικά στον περιβάλλοντα χώρο του μοναστηριού.

Το κωδωνοστάσιο ήταν πυργοειδές, διώροφο, κτισμένο πάνω σε ογκώδη λιθόκτιστη βάση (Εικ. 6). Η σύνθεση του συνόλου, όσο και των επιμέρους στοιχείων ακολουθούσε την τριμερή κλασσική διάρθρωση (βάση – κορμός – στέψη). Ως προς τη γενική σύνθεση, παρατηρούμε από κάτω προς τα επάνω μια μετάβαση από το ογκώδες και συμπαγές στο ραδινότερο, στο πιο διάτρητο και περίτεχνο. Στη λογική αυτή υπακούει η τοποθέτηση κιόνων με ιωνικά κιονόκρανα στον δεύτερο όροφο. Λευκό μάρμαρο χρησιμοποιήθηκε στα πιο απαιτη-

10. Δανιήλ, Ζύρμπα, Κακαβάς, Εκκλησιαστική τέχνη 53-54.
11. Δημοσιεύτηκε στο Δανιήλ, Ζύρμπα, Κακαβάς, Εκκλησιαστική τέχνη, εικ.75.
12. Αρ. εισ.33226 © Φ. Αρχείο Μ. Μπενάκη.
13. Αρ. εισ.2809 © Φ. Αρχείο Μ. Μπενάκη.

τικά, από πλευράς μορφής, αρχιτεκτονικά στοιχεία και γκρίζος ασβεστόλιθος (λίθος Δοκού;) για την επένδυση των τοίχων και την κατασκευή κάποιων απλών σε μορφή αρχιτεκτονικών μελών.

Η βάση στην κύρια όψη της, τη δυτική, είναι προσεγμένη με επένδυση από ξεστή λιθοδομή[14] και πλαστική διαμόρφωση με χρήση βασικών αρχιτεκτονικών στοιχείων, όπως τόξου, παραστάδων κ.α. Η σύζευξη τόξου ανάμεσα σε παραστάδες και επιστύλιο παραπέμπουν σε θριαμβικό τόξο. Πολύ πιο απλή και λιτή είναι η νότια όψη, η οποία μόνο κατά ένα μικρό της τμήμα, στη συμβολή της με τη δυτική, έχει επένδυση.

Η δυτική όψη οργανώνεται σε δύο συνθετικές ενότητες με δύο επάλληλα διαζώματα. Στην κάτω ζώνη, είναι τοποθετημένο κεντρικά δωρικό θύρωμα με πλαίσιο αποτελούμενο από μαρμάρινα μέλη. Η διαμόρφωση του θυρώματος ακολουθεί το κλασσικό πρότυπο με διταινιωτή διαμόρφωση και περιμετρικό λέσβιο κυμάτιο που περιβάλλει το πλαίσιο. Το ανώφλι, με γενικό σχήμα πεπλατυσμένου Π, διευρύνεται, κατά τα γνωστά, συμμετρικά των παραστάδων και αρθρώνεται με τις παραστάδες με μικρά σκέλη. Μείωση του ανοίγματος προς τα πάνω δεν παρατηρείται. Η κάτω ζώνη οριοθετείται στις πλευρές με ελαφρά προεξέχουσες παραστάδες, οι οποίες καταλήγουν σε επίκρανα. Η κατατομή του επικράνου προεκτείνεται σε όλο το μήκος της όψης, σχηματίζοντας μια επικρανίτιδα. Η άνω ζώνη της βάσης διαμορφώνεται με ένα ανάγλυφο ημικυκλικό τόξο και ένα πλαίσιο με διταινιωτή μορφή, που καταλήγει εξωτερικά σε λέσβιο κυμάτιο. Το πλάτος του τόξου γεφυρώνει τις γωνιακές παραστάδες. Η πρόθεση για συνεχόμενη μορφή στο τόξο και στο πλαίσιο προκαλεί, αναπάντεχα, αντίστροφη διατομή στην περιοχή του τόξου. Το κυμάτιο, δηλαδή, που κανονικά βρίσκεται στην εξωτερική περιφέρεια του τόξου, στρέφεται ανορθόδοξα προς την εσωτερική[15]. Η επιφάνεια που προκύπτει εντός του τόξου κοσμείται με μεγάλες πλάκες λευκού μαρμάρου. Στο κέντρο είναι χαραγμένη η επιγραφή: «ΕΠΙ ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΟΘΩΝΟΣ ΗΓΟΥΜΕΝΕΥΟΝΤΟΣ ΑΥΞΕΝΤΙΟΥ ΤΟ ΚΩΔΩΝΟΣΤΑΣΙΟ ΤΟΥΤΩ ΩΚΟΔΟΜΗΤΑΙ ΕΝ ΕΤΕΙ 1853», που χρονολογεί με ασφάλεια την κατασκευή[16]. Η πλαισίωση της επιφάνειας εντός του τόξου παραπέ-

14. Ο τρόπος δομής εφαρμόστηκε πολλές φορές στην Ερμούπολη τον 19ο αι. σε διάφορες οικίες και αρχοντικά, π.χ. στο σπίτι στην οδό Στ. Πρωίου και Ν. Φιλίνη ή στο κατάστημα στην οδό Αρχιεπισκόπου Αλεξάνδρου Λυκούργου, βλ. Ι. Τραυλός – Α. Κόκκου, *Ερμούπολη*, Αθήνα 1980, πιν. 91 και πιν. 52 αντίστοιχα.

15. Σε αντιδιαστολή η ορθή επίλυση της συνύπαρξης ενός τόξου που περικλείεται από ορθογώνιο πλαίσιο εμφανίζεται στα έργα του Τσίλλερ, π.χ. κτήριο Μ. Αλέξανδρος, στο οποίο το ρωμαϊκό πρότυπο αναπαράγεται κανονικά. Βλ. Μ. Καρδαμίτση -Αδάμη, *Ερνστ Τσίλλερ 1837 - 1923, Η τέχνη του Κλασικού*, Αθήνα 2006, 113.

16. Το πλήρες όνομα του ηγούμενου της μονής το διάστημα 1837-1858 ήταν Αυξέντιος Σταμπόλας. Βλ., Δανιήλ, Ζύρμπα, Κακαβάς, Εκκλησιαστική τέχνη 53.

μπει σε ξύλινη ταμπλαδωτή κατασκευή μιας μνημειακής θύρας[17]. Μικρή ζώνη με δεκαεπτά απλούς λαξευμένους ρόδακες τετράφυλλου άνθους διαμορφώνει την επίστεψη. Η ταινία με τους ρόδακες, όπως και η επικρανίτιδα του κάτω διαζώματος, περιτρέχουν και τη νότια όψη, αποκαλύπτοντας μια πρόθεση ενοποίησης δύο κατά τα άλλα αταίριαστων όψεων. Οι διαστάσεις του ορόφου προκύπτουν από την αποτύπωση του ίχνους στο δώμα της βάσεως: 3,80x 2,96μ.

Η δυτική και η ανατολική όψη διαρθρώνονταν με δύο παραστάδες στις γωνίες του ορθογώνιου πρίσματος του ορόφου, οι οποίες έφεραν δωρίζοντα θριγκό. Οι παραστάδες και ο θριγκός πλαισιώναν τοξωτό άνοιγμα (στη δυτική και ανατολική όψη) και τοξωτό παράθυρο (στη βόρεια και νότια όψη). Ο όροφος είχε βάση, η οποία διακοπτόταν στην περιοχή των τόξων της δυτικής και ανατολικής όψης. Ο θριγκός, από κάτω προς τα πάνω, διαρθρωνόταν με επιτοίχιο επιστύλιο, με ζώνη με παραφρασμένα "τρίγλυφα" (ογκώδη με τέσσερις μηρούς!) (Εικ. 7) και τέλος με ζώνη με ιωνικά – αττικά γείσα.

Παρόμοια γενική διάρθρωση με τον πρώτο είχε και ο δεύτερος όροφος. Εδώ, στην ανατολική και δυτική όψη τοποθετούνταν σε επαφή με τους γωνιακούς πεσσούς αράβδωτοι κίονες απλοποιημένου ιωνικού ρυθμού. Επίσης, στις ίδιες όψεις τοξωτά ανοίγματα έτεμναν με αδόκιμο τρόπο, τον δωρίζοντα θριγκό επίστεψης του ορόφου. Ο θριγκός διαρθρώνονταν όπως στο προηγούμενο επίπεδο. Τα ιωνικά κιονόκρανα, τα οποία εντοπίστηκαν στην αυλή της μονής παρουσιάζουν αδρή εργασία και είναι επιπεδόγλυφα (Εικ. 8). Μικροί πεσσίσκοι διαταγμένοι στις γωνίες του κωδωνοστασίου οριοθετούσαν την κατασκευή στο δώμα. Οι πεσσίσκοι έφεραν οριζόντιο κιγκλίδωμα. Η τοποθέτηση των πεσσίσκων στις γωνίες του δώματος ήταν ένα στοιχείο με ισχυρό μορφολογικό ρόλο, αφού οι πεσσίσκοι λειτουργούσαν ως ακροκορυφώματα που ενέτειναν την αίσθηση του ύψους της κατασκευής. Στη βόρεια και νότια όψη επικρατούσαν η μάζα και το συμπαγές, ενώ στην ανατολική και δυτική επικρατούσαν τα κενά και μια πιο ανάλαφρη εικόνα. Η βασική αυτή μορφολογική διαφορά αποτελούσε την έκφραση της διαφορετικής στατικής λειτουργίας της κάθε όψης του κωδωνοστασίου. Τα φορτία της κατασκευής μεταβιβάζονταν στο έδαφος, μέσω δύο επάλληλων θόλων που εδράζονταν στους τοίχους της βόρειας και νότιας πλευράς.

Από τη συσχέτιση όλων των στοιχείων προκύπτει ότι το ύψος του κωδωνοστασίου θα προσέγγιζε τα 17 μ. Όπως και σε άλλα κωδωνοστάσια, χρησιμοποιείται η βαθμιδωτή μείωση του ύψους και του πλάτους των ορόφων προς τα πάνω, για να εντείνεται η αίσθηση του ύψους της κατασκευής. Το ύψος του πρώτου ορόφου υπολογίζεται ότι ήταν περίπου το 72% του ύψους της βάσης. Με

17. Όπως παρουσιάζονται σε πολλά εγχειρίδια της εποχής.

το ίδιο ποσοστό φαίνεται ότι μειωνόταν το ύψος του δεύτερου, σε σχέση με το ύψος του πρώτου ορόφου. Η βαθμιδωτή μείωση του ύψους και του πλάτους[18] των ορόφων είναι πολύ πιο έντονη από αυτή που παρατηρείται στα μαρμάρινα προεπαναστατικά κωδωνοστάσια. Η μείωση αυτή οπτικοποιείται ακόμα περισσότερο από την καθ' ύψος επανάληψη του στοιχείου του τόξου στη βάση και τους ορόφους. Το τόξο της βάσης ενοποιεί με εύστοχο τρόπο την ογκώδη βάση με τους υπερκείμενους πιο ραδινούς ορόφους.

Είναι φανερή επίσης η προσπάθεια ενός ενδιαφέροντος διαλόγου μεταξύ της όψης του καθολικού και του κωδωνοστασίου (Εικ.9). Η βάση του κωδωνοστασίου ολοκληρώνεται στο ύψος του οριζόντιου γείσου του αετώματος της δυτικής όψης του καθολικού. Επίσης, το συνολικό ύψος του κωδωνοστασίου είναι λίγο ψηλότερο από το συνολικό ύψος του καθολικού. Με τον τρόπο αυτό, παρότι το κωδωνοστάσιο προσαρτάται νότια του καθολικού, οι γενικές του διαστάσεις[19] το καθιστούν οργανικά ενταγμένο στην κλίμακα του ναού, χωρίς μάλιστα αυτό να αλλοιώνει την αρχική του μορφή. Από άποψη μορφής, η χρήση των τόξων στο κωδωνοστάσιο προκαλεί επίσης έναν ενδιαφέροντα διάλογο με τα τόξα που υπάρχουν στη δυτική όψη του καθολικού. Η επιλογή της χρήσης οριζόντιας στέψης και όχι κάποιας αετωματικής απόληξης, που θα προκαλούσε μια δυσάρεστη σχέση με το μεγάλης κλίμακας αέτωμα του καθολικού, κάνει την όψη του κωδωνοστασίου ουδέτερη και τελικά έχει ως αποτέλεσμα την απόλυτα επιτυχημένη ένταξή του με την όψη του καθολικού. Στο κωδωνοστάσιο επικρατεί η μάζα έναντι των κενών, κάτι που βρίσκεται σε αρμονία με τη βαριά και στιβαρή όψη του καθολικού. Δύσκολα θα μπορούσε να προσαρμοστεί αισθητικά ένα μαρμάρινο ραδινό τηνιακό κωδωνοστάσιο στη συγκεκριμένη θέση. Επιπροσθέτως, η επιλογή κλασσικών μορφών είναι συνεπής με το πνεύμα της εποχής και ταυτόχρονα οριοθετεί με αυτάρκεια και με σαφήνεια τη σχέση του με το καθολικό, στην όψη του οποίου ανιχνεύεται, όπως έχει ήδη διατυπωθεί[20] ένας «αρχαϊσμός». Η επιλογή του τρόπου δομής με την επένδυση της ξεστής λιθοδομής στο κωδωνοστάσιο έρχεται σε απόλυτο συσχετισμό με τον τρόπο δομής της δυτικής όψης του καθολικού. Η μεγαλύτερη έκταση της δυτικής όψης του καθολικού είναι δομημένη κατά το ισόδομο σύστημα με κογχυλιάτη λίθο, με επιμέλεια και χωρίς την παρεμβολή πλίνθων. Ετσι, η χρωμα-

18. Το πλάτος του πρώτου ορόφου είναι περίπου το 75% του πλάτους της βάσεως και το πλάτος του δεύτερου ορόφου φαίνεται να είναι το 67% του πλάτους του πρώτου ορόφου. Αυτά τα δεδομένα πρέπει να επαληθευτούν με τη λίθο προς λίθο μελέτη του μνημείου.

19. Επίσης, παρόλο που το πλάτος του κωδωνοστασίου προκύπτει από το πλάτος του παρεκκλησίου, παρατηρούμε ότι το πλάτος αυτό, κατά προσέγγιση, είναι ίδιο με το πλάτος των ζωνών που σχηματίζουν οι παραστάδες της δυτικής όψης του ναού.

20. Μπίρης, Καθολικό Φανερωμένης 184.

τική αντίθεση που επικρατεί (μπέζ στο καθολικό και γκρί και λευκό στο κωδωνοστάσιο) μεταξύ των κατασκευών βοηθά στο να μην εξομοιώνονται σε ένα ασαφές σύνολο.

Κλείνοντας μπορούμε να επισημάνουμε ότι η συνεπής στα κλασσικά πρότυπα διάρθρωση του κωδωνοστασίου, η χρήση ιωνικού κίονα και της χρωματικής αντίθεσης των λίθων φανερώνουν, σε γενικές γραμμές, μια προσήλωση σε ένα σχέδιο συνεπές με τον τρέχοντα ακαδημαϊσμό των μέσων του 19ου αιώνα. Από την άλλη, η προβληματική έως αντικλασσική χρήση των λεπτομερειών[21] δείχνουν μια άπειρη μεταγραφή του κλασσικού λεξιλογίου ή μια αβέβαιη προσέγγιση που θυμίζει τη λαϊκή τέχνη. Το κωδωνοστάσιο, ύστερα από αυτή την ανάλυση, διαπιστώνεται ότι αποτελεί πολύ ενδιαφέρον παράδειγμα μιας μεταβατικής - ρευστής εποχής που άλλαξε με γοργό ρυθμό.

Το κωδωνοστάσιο του 1853 δεν ήταν το πρώτο που υπήρχε στο μοναστήρι. Όπως προκύπτει από γκραβούρα περιηγητή του 19ου αιώνα[22], το συγκεκριμένο κωδωνοστάσιο αντικατέστησε ένα προγενέστερό του, τοποθετημένο ακριβώς στον άξονα συμμετρίας της δυτικής όψης του καθολικού, και ένα άλλο μικρότερο πάνω ακριβώς από την είσοδο του εξωνάρθηκα του παρεκκλησίου (Εικ. 10,12). Ηταν επίπεδο, λιθόκτιστο, διώροφο με δύο μονόλοβα ανοίγματα στον πρώτο όροφο και ένα στο δεύτερο. Το κωδωνοστάσιο επιστεφόταν με αέτωμα, το οποίο κάλυπταν κεραμίδια. Η όλη σύνθεση κατέληγε σε ένα κεντρικά τοποθετημένο κορυφαίο σταυρό. Το πλάτος του υπολογίζεται γύρω στα 3,00μ. και το ύψος του 4,20μ. από την κορυφή του αετώματος του καθολικού. Είναι φανερό ότι υπήρχε η πρόθεση η κλίμακα του κωδωνοστασίου να εναρμονίζεται με τη μεγάλη κλίμακα του καθολικού. Οι παραστάδες, που συνέχιζαν καθ' ύψος και μέσα στο τρίγωνο του αετώματος της δυτικής όψης του καθολικού και που σχετίζονταν με τη φάση του 18 ου αι.[23], φαίνεται ότι «υποστήριζαν» τη μορφή του προεξέχοντος προς τα άνω κωδωνοστασίου. Η ανέγερση

---

21. Ενδεικτικά αναφέρω την αδόκιμη χρήση του τόξου στη βάση, τα τρίγλυφα με τέσσερις μηρούς, την ταινία με ρόδακες, τη διακοπή του θριγκού από υποκείμενο τόξο στον β΄ όροφο, την αδρή απόδοση του ιωνικού κιονοκράνου.

22. Μπίρης, Καθολικό Φανερωμένης 187 (L. A. Winstrup, απεικόνιση 1850). Επίσης, απεικονίζεται σε γνωστό έργο του Dodwell.

23. Εχουν σχολιαστεί ως βασικές αναφορές σε ιταλικές επιδράσεις. Σύμφωνα με τα μέχρι σήμερα στοιχεία, οι παραστάδες ήταν σε δεδομένες θέσεις από το πρώτο (λατινικό) κτήριο και συνέχισαν προς τα άνω στην προσθήκη του αετώματος (αρχές 18ου). Επίσης, έχει αναφερθεί (Πουλημένος, Καθολικό Φανερωμένης 140) ότι ο χειρισμός της όψης (των αρχών του 18ου) φανερώνει μια προσπάθεια διαμόρφωσης μιας τετράστυλης πρόσοψης κλασσικού ναού. Ο χειρισμός αυτός, πάντως, δεν δικαιολογεί τη συνέχεια των παραστάδων και μέσα στην επιφάνεια του αετώματος. Τέλος, ζήτημα προς διερεύνυση είναι εάν το κωδωνοστάσιο προσαρτήθηκε αργότερα (ίσως στο τέλος του 18ου) ή κατασκευάστηκε μαζί με το αέτωμα του καθολικού.

κωδωνοστασίου στην κορυφή του αετώματος είναι χαρακτηριστικό στοιχείο των χρόνων της Τουρκοκρατίας στην αθηναϊκή εκκλησιαστική αρχιτεκτονική[24], μόνο που στην περίπτωση του καθολικού της Φανερωμένης βρήκε εφαρμογή σε αφύσικη κάπως μεγέθυνση.

Από την έρευνα για την ιστορία του κωδωνοστασίου προέκυψε ένα νέο ενδιαφέρον στοιχείο για την ιστορική εξέλιξη του καθολικού. Σε σχέδιο (Εικ. 11) του Hallerstein που φιλοτεχνήθηκε το 1812[25] διακρίνεται καθαρά το παρεκκλήσιο χωρίς τον εξωνάρθηκα που εμφανίζεται στην προαναφερθείσα γκραβούρα του 1850 (Εικ. 12). Εκτός της αρχικής διάρθρωσης της δυτικής όψης του παρεκκλησίου, προκύπτει, επίσης, ότι ο εξωνάρθηκας είχε και αυτός δύο οικοδομικές φάσεις. Προστέθηκε στο παρεκκλήσιο ένας εξωνάρθηκας το διάστημα μεταξύ 1812 και 1850, ενώ το 1853 μετατράπηκε εκ βάθρων για να οικοδομηθεί στην ίδια θέση η βάση του πυργοειδούς κωδωνοστασίου. Το κωδωνοστάσιο του εξωνάρθηκα[26] του παρεκκλησίου (Εικ. 10,12) ήταν απλό μονόλοβο λιθόκτιστο με αετωματική απόληξη, τοποθετημένο αξονικά στην όψη. Το ύψος του υπολογίζεται περίπου στα 5μ. Κατεδαφίστηκε λίγο πρίν το 1853. Το αρχικό κωδωνοστάσιο του παρεκκλησίου (Εικ. 11) ήταν και αυτό απλό μονόλοβο λιθόκτιστο με αετωματική απόληξη, τοποθετημένο αξονικά στην όψη, αρκετά υψηλόκορμο με τόξο τύπου en ogee, αρκετά πεπλατυσμένο. Κατεδαφίστηκε την πρώτη δεκαετία του 19ου αιώνα. Οι οριστικές καθαιρέσεις ή οι συνεχείς αλλαγές στα κωδωνοστάσια είναι ένα φαινόμενο πολύ συνηθισμένο[27] που φανερώνει και την ασυνέχεια που διέπει την εκκλησιαστική αρχιτεκτονική στον ελλαδικό χώρο τον 19ο και κυρίως τον 20ό αιώνα.

Ο 19ος αιώνας παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον για την εξέλιξη της αρχιτεκτονικής φυσιογνωμίας των κωδωνοστασίων. Η έκταση του θέματος είναι τεράστια και είναι φυσικό μια προσπάθεια ανάλυσης, στο πλαίσιο του συγκεκριμένου άρθρου, να καταλήξει σε σχηματοποιήσεις. Ειδικά στον Ελληνικό χώρο, εξαιτίας των γνωστών ιστορικών συνθηκών, δεν αναπτύχθηκε ιδιαίτερα η αρχιτεκτονική έκφραση των μνημειακών κωδωνοστασίων τα μεταβυζαντινά χρόνια. Οι χριστιανικοί πληθυσμοί είχαν τη δυνατότητα μόνο σε συγκεκριμένους τόπους, όπου επικράτησαν θρησκευτικές ελευθερίες, να κατασκευάσουν μεγαλοπρεπή κωδωνοστάσια. Όπου έγινε αυτό, η επιρροή της Δύσης σε μορ-

24. Για παράδειγμα η εκκλησία των Ταξιαρχών στη Ρωμαϊκή αγορά.

25. Δημοσιεύτηκε στον οδηγό της έκθεσης: «Carl Haller von Hallerstein in Griechenland 1810-1817». Βλ. Hansgeorg Bankel (org.), *Carl Haller von Hallerstein in Griechenland 1810-1817*, Berlin 1986, 111.

26. Χρονολογείται, όπως δείξαμε, στις αρχές του 19ου αι.

27. Αναφέρω χαρακτηριστικά τις περιπτώσεις: Μονή Πετράκη, Παναγία Τήνου, Παναγία Πάρου, Τουρλιανή Μυκόνου, Προφήτης Ηλίας Ύδρας, όπου έλαβαν χώρα, για διάφορους λόγους, καθαιρέσεις κωδωνοστασίων, χωρίς πάντα να ακολουθήσουν αναστηλώσεις.

φές και συνθέσεις ήταν καθολική[28]. Στις αρχές του 19ου αι., στην περιοχή των Κυκλάδων, του Αργοσαρωνικού και στη Μάνη, η συσσώρευση πλούτου στους χριστιανικούς πληθυσμούς και οι ελευθερίες που προέκυψαν είχαν ως αποτέλεσμα την ανάπτυξη ισχυρών ιδιωμάτων τοπικής εμβέλειας (παράδοση Τήνου, Χίου και Μάνης). Η τέχνη της λιθοξοϊκής, η οποία είχε επιβιώσει μέσω μικρών παραγγελιών, ανταποκρίθηκε στις νέες συνθήκες. Η λαϊκή τέχνη τροφοδότησε με την εικαστική ματιά τις μεγάλες αρχιτεκτονικές επιφάνειες, διοχετεύοντας όλα τα μπαρόκ στοιχεία που είχε προσλάβει με την επαφή με το Ενετικό στοιχείο. Ακόμα, εκλείπουν μορφές κλασσικού λεξιλογίου (λέσβια κυμάτια, τρίγλυφα, ιωνικά ή δωρικά θυρώματα). Ιδίως το ιδίωμα των τηνιακών[29] κωδωνοστασίων σε μια ευνοημένη από τις ιστορικές συνθήκες ευρύτερη περιοχή του Αργοσαρωνικού παρουσιάζει μια ισχυρή ομάδα μαρμάρινων πολυόροφων κωδωνοστασίων.

Το έτος κτίσεως του κωδωνοστασίου της Φανερωμένης (1853) ανήκει σε μια περίοδο πολύ κρίσιμη για τη διαμόρφωση της αρχιτεκτονικής φυσιογνωμίας του ελλαδικού χώρου. Ακριβώς το ίδιο έτος ανεγείρεται το μικρότερο, κτιστό επίσης, νεοκλασσικό κωδωνοστάσιο στο ναό του Αγίου Σπυρίδωνος Ναυπλίου και το κωδωνοστάσιο του ναού του Αγίου Ιωάννου Προδρόμου στο Άργος, το οποίο είναι ενδιαφέρον παράδειγμα της αφομοίωσης νεοκλασσικών στοιχείων στα τηνιακά κωδωνοστάσια. Το λεγόμενο ελληνοβυζαντινό[30] ρυθμό ακολουθεί το σχεδόν σύγχρονο μνημειώδες κωδωνοστάσιο της Ρώσικης εκκλησίας της Αγίας Τριάδας[31] (1850-1855), έργο των Τηλέμαχου Βλασσόπουλου και Φραγκίσκου Μπουλανζέ. Η επιρροή των Βαυαρών είναι ακόμα ισχυρή. Βρισκόμαστε μόλις εννέα χρόνια πριν την εκθρόνιση του Όθωνα (1862) και οκτώ χρόνια πριν την πρώτη έλευση του Τσίλλερ[32] (1861) στην Ελλάδα. Η πρόσθια πτέρυγα του Πανεπιστημίου[33] (1843) είχε ολοκληρωθεί, όχι όμως η Ακαδημία και η Βιβλιοθήκη. Ο Καυταντζόγλου[34], μόλις πριν από έξι χρόνια, είχε εκπονήσει τα σχέδια του ναού της Αγίας Ειρήνης (1847) με τα κλασσικιστικά κωδωνοστάσια. Το Πολυτεχνείο[35] ακόμα δεν είχε κτιστεί (ανάθεση

---

28. Βλ. για παράδειγμα τα κωδωνοστάσια από τον 17ο και 18ο αι. της Ζακύνθου (Δ. Ζήβας, *Η αρχιτεκτονική της Ζακύνθου*, Αθήνα ²1984, 141-152) της Κέρκυρας ή της Κρήτης.

29. Βλ. Μ. Μαγνήσαλη, *Το κωδωνοστάσιο της μονής του Αγ. Νικολάου Σπετσών* στον παρόντα τόμο.

30. Δ. Φιλιππίδης, *Νεοελληνική αρχιτεκτονική*, Αθήνα 1984, 93.

31. Κ. Μπίρης, *Αι Αθήναι Από του 19ου αι. εις τον 20ό αι.*, Αθήνα ⁴1999, 142.

32. Καρδαμίτση-Αδάμη, *Τσίλλερ* 20.

33. Μπίρης, *Αι Αθήναι*, 116-120.

34. Δ. Φιλιππίδης, *Λύσανδρος Καυταντζόγλου*, ΥΠΠΟ-Πολ. Ίδρυμα ΕΤΒΑ 1995, εικ.157-158.

35. Μπίρης, *Αι Αθήναι*, 135-158.

1861), το Οφθαλμιατρείο είχε σχεδόν ολοκληρωθεί (1854), με την τροποποίηση Καυταντζόγλου σε ελληνοβυζαντινό ρυθμό. Ένα χρόνο νωρίτερα, το 1852, η εκκλησία της Ζωοδόχου Πηγής του Δημητρίου Ζέζου είχε ολοκληρωθεί, χωρίς όμως το Κωδωνοστάσιο[36], το οποίο προστέθηκε πολύ αργότερα, το 1900. Η Μητρόπολη ήδη κτιζόταν (έναρξη 1846), σε σχέδια Δημητρίου Ζέζου, αλλά χρειάζονταν ακόμα εννέα χρόνια για την πλήρη αποπεράτωση και τα εγκαίνια (1862). Το ίδιο έτος κτίσεως του κωδωνοστασίου της Φανερωμένης (1853), θεμελιώνεται, σε σχέδια του L. Von Klenze, η μητρόπολη των Καθολικών στην Αθήνα (Άγιος Διονύσιος)[37], στο αρχικό σχέδιο της οποίας προβλεπόταν μνημειακό κλασσικιστικό κωδωνοστάσιο. Στα μέσα του 19^{ου} αι. είναι η εποχή που το στυλιστικό ερώτημα τίθεται σε θεωρητική βάση. Το δίλημμα Γοτθικό ή Κλασσικό που επικρατούσε στην Ευρώπη[38] εκφράστηκε στην Ελλάδα με το αντίστοιχο δίλημμα Βυζαντινό ή Κλασσικό[39].

Το κωδωνοστάσιο της Φανερωμένης είναι ένα πρώιμο δείγμα της αρχιτεκτονικής εξέλιξης των κτιστών πυργοειδών κωδωνοστασίων, οριακά ελεύθερο από τις επιρροές του ελληνοβυζαντινού ρυθμού και του μορφολογικού πληθωρισμού[40] του τελευταίου τέταρτου του 19^{ου} αιώνα. Αποτελεί ένα δείγμα μεταγραφής των κλασσικών ρυθμών με ένα εκλαϊκευμένο τρόπο, στο περιθώριο της επίσημης αρχιτεκτονικής. Παρουσιάζει εύγλωττα τη διεργασία αφομοίωσης των ρυθμών, προσαρμοσμένη στη δυναμική στάση μιας γοργά αναπτυσσόμενης κοινωνίας. Είναι σαφές ότι είναι ένα σπουδαίο και σπάνιο αρχιτεκτόνημα της οθωνικής περιόδου. Αυτή τη στιγμή τα μαρμάρινα μέλη του κωδωνοστασίου βρίσκονται πεσμένα στο έδαφος και ένα μεταλλικό ικρίωμα υποστηρίζει πρόχειρα τις καμπάνες. Γεγονός που δεν συνάδει ούτε με την αρχιτεκτονική αξία του κωδωνοστασίου ούτε με την ιστορία της μονής.

---

36. Μπίρης, *Αι Αθήναι,* 138.

37. Μπίρης, *Αι Αθήναι,*143. Το σχέδιο του Klenze προέβλεπε ένα πυργοειδές κωδωνοστάσιο προσαρτημένο στην εξωτερική όψη της κόγχης, το οποίο δεν πραγματοποιήθηκε. Βλ. Μπίρης, *Αι Αθήναι,* 145.

38. Claude Mignot, *Architecture of the 19th century,* Köln 1994, 13.

39. Ο Klenze, που επηρέασε τις εξελίξεις στην Ελλάδα, με δημοσίευμα (Anweisung zur Architectur des christlichen Cultus), που εκδόθηκε στο Μόναχο ήδη το 1822, είχε διατυπώσει με σχέδια και κείμενα τη βασική του θέση ότι το νεοκλασσικό ιδιώμα είναι το πιο πρόσφορο μέσο ενσάρκωσης του Χριστιανικού ιδεώδους.

40. Μ. Μπίρης, *Μισός αιώνας αθηναϊκής αρχιτεκτονικής,* Αθήνα 1987, 69.



Εικ. 1. Μονή Φανερωμένης Σαλαμίνας. Κωδωνοστάσιο. Άποψη της σωζόμενης βάσης από τα δυτικά.

Εικ. 2. Μονή Φανερωμένης Σαλαμίνας. Λιθοσωρός από αρχιτεκτονικά μέλη του κωδωνοστασίου στον αύλειο χώρο της Μονής, δυτικά της εισόδου.

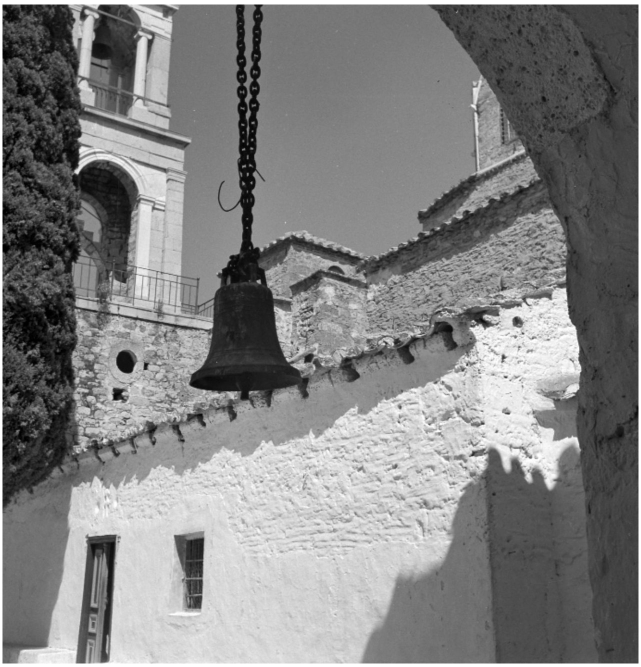




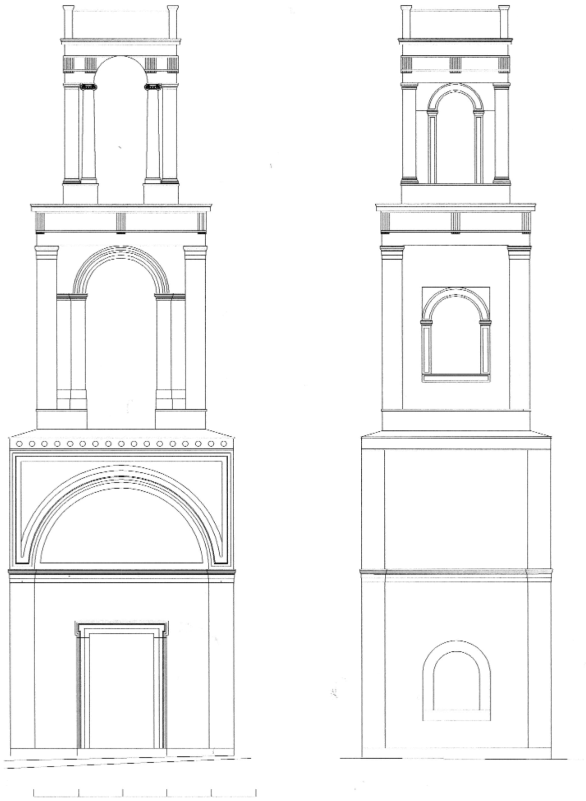
Εικ. 3.
Μονή Φανερωμένης Σαλαμίνας.
Κωδωνοστάσιο.
Άποψη από τα νοτιοδυτικά
Φωτογραφία αγνώστου (1939)
Αρχείο Μονής.



Εικ. 4. Μονή Φανερωμένης Σαλαμίνας. Άποψη του οικοδομικού συγκροτήματος από αέρος.
Φωτογραφία του Δημήτρη Δαδιώτη (1934 ;).
Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη Αρ. 33226.



Εικ. 5.
Μονή Φανερωμένης Σαλαμίνας. Καθολικό.
Άποψη από τα νότια.
Λήψη μέσα από την ισόγεια στοά της ανατολικής πτέρυγας της μονής
Φωτογραφία Βούλας Παπαϊωάννου (μεταξύ 1937 και 1950)
Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη Αρ. 2809.



Εικ. 6. Μονή Φανερωμένης Σαλαμίνας. Κωδωνοστάσιο. Δυτική και Νότια Όψη.
Γραφική αποκατάσταση (Θ. Μπιλής).



Εικ. 7. Μονή Φανερωμένης Σαλαμίνας. Λιθοσωρός από αρχιτεκτονικά μέλη του κωδωνοστασίου στον αύλειο χώρο της Μονής, δυτικά της εισόδου. Εξωτερική όψη αρχιτεκτονικού μέλους θριγκού.



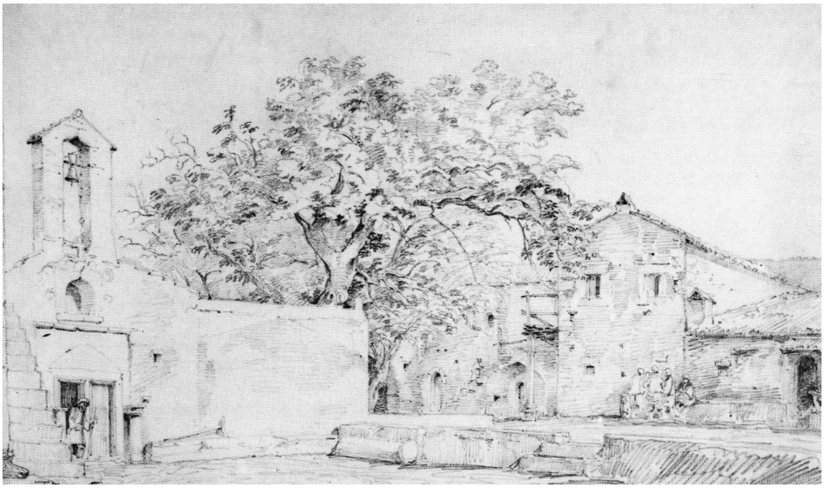
Εικ. 8. Μονή Φανερωμένης Σαλαμίνας. Εσωτερική αυλή μονής. Εξωτερική όψη ιωνικού κιονοκράνου του κωδωνοστασίου.



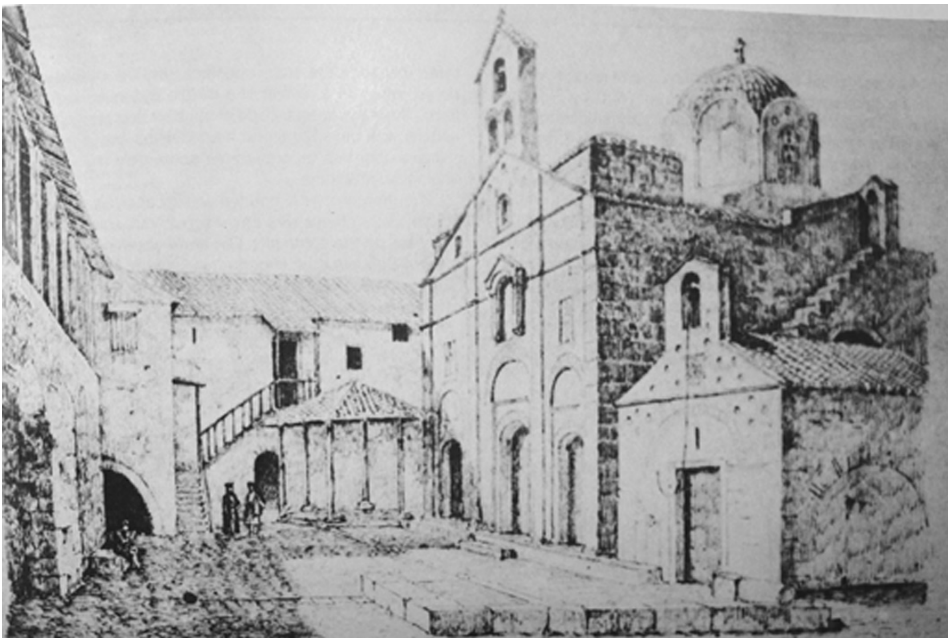
Εικ. 9. Μονή Φανερωμένης Σαλαμίνας. Καθολικό και Κωδωνοστάσιο. Δυτική Όψη. Γραφική αποκατάσταση ως είχε το 1853 (Θ. Μπιλής).



Εικ. 10. Μονή Φανερωμένης Σαλαμίνας. Καθολικό και Παρεκκλήσιο Αγίου Νικολάου. Δυτική Όψη. Γραφική αποκατάσταση ως είχε προ του 1853 (Θ. Μπιλής).



Εικ. 11. Μονή Φανερωμένης Σαλαμίνας. Σχέδιο του C. H. Hallerstein (1812). Διακρίνεται το παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου χωρίς τον εξωνάρθηκα. Από το : Hansgeorg Bankel (org.), Carl Haller von Hallerstein in Griechenland 1810-1817, Berlin 1986, 111.



Εικ. 12. Μονή Φανερωμένης Σαλαμίνας. Σχέδιο του L. A. Winstrup (1850). Διακρίνεται το παρεκκλήσιο του Αγ. Νικολάου με τον εξωνάρθηκα πριν την ανέγερση του κωδωνοστασίου (Μ. Μπίρης, «Το καθολικό της Μονής Φανερωμένης στην Σαλαμίνα», Εκκλησίες μετά την άλωση 3, Αθήνα 1989, 187).

Μαρία Μαγνήσαλη

ΤΟ ΚΩΔΩΝΟΣΤΑΣΙΟ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΣΠΕΤΣΩΝ (1805)

Σκοπός του άρθρου είναι η παρουσίαση των παρατηρήσεων, που πραγματοποιήθηκαν στο πλαίσιο της μελέτης και επίβλεψης του έργου αναστήλωσης[1] του κωδωνοστασίου της μονής του Αγίου Νικολάου Σπετσών, σε σχέση με τα μορφολογικά και κατασκευαστικά χαρακτηριστικά του μνημείου (Εικ. 1).

Οι Σπέτσες βρίσκονται στον Αργοσαρωνικό, ανατολικά του Αργολικού κόλπου και νότια από τη χερσόνησο της Ερμιονίδας. Η ιστορική[2] πορεία αυτού του μικρού τόπου συνυφαίνεται με πρόσωπα και γεγονότα που επηρέασαν την ιστορία της νεώτερης Ελλάδας. Τον 18ο, και κυρίως τον 19ο αι., το ασήμαντο μέχρι τότε νησί των Σπετσών γνωρίζει μια ραγδαία ανάπτυξη, που βασίστηκε στη ναυτική γνώση και πρακτική. Εκείνη τη χρονική περίοδο, οι Σπέτσες μαζί με την Ύδρα και τα Ψαρά αναδείχθηκαν ως οι σπουδαιότερες ναυτικές δυνάμεις του Αιγαίου, κάτι που προσέδωσε πρωτοφανή πλούτο και εξωστρέφεια στις μικρές αυτές κοινότητες. Οι ιστορικές συνθήκες στην Ευρώπη, καθώς επίσης οι ειδικότερες συνθήκες στους κόλπους της Οθωμανικής αυτοκρατορίας, ευνόησαν την ανάπτυξη μικρών νέων περιφερειακών κέντρων που άρχιζαν να αποκτούν δύναμη στο εμπόριο και ρόλο στην ιστορική εξέλιξη των πραγμάτων. Η πορεία αυτή δεν ήταν ομαλή και το νησί δεν απέφυγε την ολοκληρωτική καταστροφή το 1770 από τους Τούρκους, ως συνέπεια της συμμετοχής των Σπετσιωτών στον Ρωσσοτουρκικό πόλεμο στο πλευρό των Ρώσσων. Το γεγονός

---

1. Τη μελέτη ανέλαβα, σε συνεργασία με τον αρχιτέκτονα μηχανικό Θεμιστοκλή Μπιλή, για την Ιερά Μητρόπολη Ύδρας Σπετσών και Αιγίνης. Πληροφορίες για το έργο βλ. Θ. Μπιλής – Μ. Μαγνήσαλη, *Μελέτη αποκατάστασης κωδωνοστασίου Ιερού ναού Αγίου Νικολάου Σπετσών*, Αθήνα 1995 (αδημοσίευτη μελέτη, Αρχείο ΔΑΒΒΜ). Θ. Μπιλής – Μ. Μαγνήσαλη, «Το κωδωνοστάσιο του Αγίου Νικολάου Σπετσών» στο: *Καθημερινή, Επταήμερο: Σπέτσες* (26.07.98) , Γ. Σταματίου, «Χρονικό της καθαίρεσης και αποκατάστασης του καμπαναριού» στο: *Σπετσιώτικος Αντίλαλος*, άνευ χρονολ., 691-2. Οφείλω ιδιαίτερες ευχαριστίες στον Σεβασμιώτατο Μητροπολίτη Κυθήρων και Αντικυθήρων κ.κ. Σεραφείμ Στεργιούλη και στον συνεργάτη και σύντροφό μου Θεμιστοκλή Μπιλή.

2. Βιβλιογραφία για τις Σπέτσες βλ.: Μ. Φιλήντρα, «Σπέτσες», στο: *Ελληνική Παραδοσιακή Αρχιτεκτονική. Πελοπόννησος Α*, Αθήνα 1986, 247-278.

αυτό δεν στάθηκε ικανό να ανατρέψει τον ρου των γεγονότων και τη δυναμική της συγκεκριμένης κοινότητας που, βασιζόμενη στη ναυτοσύνη της, στο συναιτερισμό και στις εμπορικές της ικανότητες, ανέκτησε αμέσως τον πλούτο, τον οποίο σε μεγάλο ποσοστό διοχέτευσε στον σκοπό της απελευθέρωσης.

Η εκρηκτική οικονομική ανάπτυξη που γνώρισε το νησί τον 18ο και κυρίως το 19ο αι. ευνόησε την ανάπτυξη μιας αξιόλογης αρχιτεκτονικής παραγωγής, στην οποία δεσπόζουν βέβαια τα πολλά και μεγάλα επώνυμα αρχοντικά που οπτικοποιούν με άμεσο τρόπο, ακόμα και σήμερα, τη δύναμη του μικρού αυτού τόπου. Η κοσμική αυτή αρχιτεκτονική, σε μεγάλο ποσοστό, εντάσσεται στο ευρύτερο πλαίσιο της «λαϊκής» αρχιτεκτονικής της Πελοποννήσου[3] (οικίες Μπούκουρη, Μπουμπουλίνας, Χούρτερ), χωρίς να λείπουν και κάποιες αυτούσιες μεταφορές ιταλικών προτύπων (οικία Χατζηγιάννη- Μέξη). Η εκκλησιαστική αρχιτεκτονική[4] (17ου -18ου αι.) είναι λίγο πολύ προσκολλημένη στην τυπολογία του παρελθόντος (σταυροειδείς εγγεγραμμένοι ναοί, όπως ο Άγιος Νικόλαος και η Κοίμηση), που είναι φορτισμένη με ισχυρό συμβολικό περιεχόμενο ακολουθεί κάποιες τοπικές τάσεις εκείνης της εποχής (Αγία Τριάδα, τρίκλιτη τρουλαία βασιλική). Οι μονές – Άγιος Νικόλαος (17ος ;), Άγιοι Πάντες (1830) – ακολουθούν πιστά τα πρότυπα της λαϊκής αρχιτεκτονικής, τόσο στο σύνολο, όσο και στα μεμονωμένα τους στοιχεία (Εικ.2).

Η κατασκευή που συμπυκνώνει, με τον καλύτερο τρόπο, όλες τις κοινωνικές και γενικότερα ιστορικές συνθήκες που επικράτησαν στις Σπέτσες τον 19ο αι. είναι το κωδωνοστάσιο της μονής του Αγίου Νικολάου. Ακόμα και σήμερα προκαλεί τον θαυμασμό πώς οι Σπετσιώτες, εντός ακόμα της επικράτειας της Οθωμανικής αυτοκρατορίας και μόλις τριάντα πέντε έτη μετά την πυρπόληση του νησιού, είχαν την αυτοπεποίθηση και τα μέσα να ανεγείρουν αυτή την εξωστρεφή, εμβληματική και με ιδιαίτερο συμβολικό περιεχόμενο, κατασκευή.

Η μονή του Αγίου Νικολάου βρίσκεται στην περιοχή του παλαιού Λιμανιού[5]. Αποτελεί ένα μνημείο ιδιαίτερης ιστορικής, καλλιτεχνικής και κοινωνικής αξίας. Ιστορικά η ακτινοβολία της είναι υπερτοπική, αφού συνδέεται με τα γεγονότα της επανάστασης του 1821. Θεωρείται το σημείο, από όπου ξεκίνησε με επίσημο τρόπο η ναυτική Επανάσταση. Επίσης, η αρχιτεκτονική αξία του

---

3. Φιλήντρα, Σπέτσες, σποράδην και Δ. Φατούρος, «Αργοσαρωνικός», στο: Δ. Φιλιππίδης (επιμ.), *Νησιά του Αιγαίου*, Αθήνα 2003, 118-123.

4. Λ. Μιχαλόπουλος, «Ναοί στο Καστέλλι των Σπετσών», *Εκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση* 3, Αθήνα 1989 (εξής: *Εκκλησίες*), 211-227 (στο εξής: Μιχαλόπουλος, Ναοί Σπετσών).

5. Πληροφορίες για την ιστορία του Παλαιού λιμανιού στο: Α. Κουμπής , Σπέτσες: «Το παλαιό λιμάνι Μικρή έρευνα στην περιοχή του πρώτου οικισμού των Σπετσών», στο *Αργοσαρωνικός, Πρακτικά 1ου Διεθνούς Συνεδρίου Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Αργοσαρωνικού Πόρος 26-29 Ιουνίου 1998* , (επιμ. Γ, Ελένη Κονσολάκη-Γιαννοπούλου), Αθήνα 2008, 391-398.

συνόλου είναι μεγάλη, αφού αποτελεί ένα όμορφο δείγμα της μεταβυζαντινής μοναστηριακής αρχιτεκτονικής[6].

Ο χρόνος κτίσεως του κωδωνοστασίου ιστορείται με σιγουριά, σύμφωνα με την αφιερωτική του επιγραφή: 1805. Η ανέγερση του κωδωνοστασίου εντάσσεται στο πλαίσιο εργασιών ανακαίνισης της μονής, που έλαβαν χώρα την περίοδο 1801[7] -1805. Αξιοσημείωτο είναι ότι την περίοδο αυτή στον Αργοσαρωνικό, όπως και αλλού, πολλές εκκλησίες ανεγείρονται[8] ή ανακαινίζονται με πολυτελείς προσθήκες[9].

Το κωδωνοστάσιο αποτελείται από δύο ξεχωριστά στοιχεία που συνθέτουν όμως μια ενιαία ενότητα. Τη λιθόκτιστη βάση και το μαρμάρινο πύργο (καμπαναριό)[10]. Το καμπαναριό είναι πυργόμορφο, τριώροφο, με στέψη και εδράζεται στη βάση, που αποτελεί την προεξέχουσα καμαροσκέπαστη είσοδο του μοναστηριού. Με εμφατικό τρόπο σηματοδοτεί την είσοδο και επιπλέον εγκαθιστά έναν ισχυρό κατακόρυφο άξονα στη γενικότερη σύνθεση του μοναστηριού, στην οποία επικρατεί η οριζόντια ανάπτυξη των κτηριακών όγκων. Αποτελεί μια τολμηρή κατασκευή με συνολικό ύψος 15,70 μ. (ύψος που περιλαμβάνει και την βάση) (Εικ. 3 και 4). Το περίτεχνο, όπως θα δούμε στη συνέχεια, μαρμάρινο κωδωνοστάσιο ανήκει σε μια ιδιαίτερη ομάδα κωδωνοστασίων, τα οποία ανεγέρθηκαν στις αρχές του 19ου αι. από Τηνιακούς τεχνίτες[11] στην ευρύτερη περιοχή του Αργοσαρωνικού (Υπαπαντή, μονής Παναγίας, Αγ. Βαρβάρας Ύδρας) και τις Κυκλάδες (Ταξιάρχες Τήνου, Τουρλιανή Μυκόνου). Η βάση τοποθετήθηκε το 1805 ακριβώς αξονικά και σε συνέχεια της παλαιότερης εισόδου της μονής, διαμορφώνοντας ένα αρκετά επίμηκες διαβατικό, μήκους 8,60μ.

Η κάτοψη της βάσης είναι ορθογώνια, έχει πλάτος 5,80 μ. και προβάλλει

6. Για το καθολικό της μονής βλ. Μιχαλόπουλος, Ναοί Σπετσών, 212-217.

7. Γ. Σωτηρίου , «Έρευναι εν Σπέτσαις», *ΠΑΕ* 1938, 129.

8. Για παράδειγμα, το ίδιο έτος που ανεγέρθηκε το κωδωνοστάσιο του Αγίου Νικολάου (1805) ανεγέρθηκε στις Σπέτσες η εκκλησία των Ταξιαρχών. Βλ. Μιχαλόπουλος, Ναοί Σπετσών 217.

9. Επίσης, το ίδιο έτος και λίγο αργότερα (Οκτώβριος 1805) ανεγέρθηκε το μαρμάρινο κωδωνοστάσιο της Υπαπαντής της Ύδρας. βλ. Μ. Φινέ, «Η εκκλησία της Υπαπαντής στην Ύδρα», *Εκκλησίες*, 1, 235.

10. Campanarioum λατινική (υστερολατινική) campana < πιθανόν από το όνομα της Καμπανίας, της Νάπολης, οι κάτοικοι της οποίας κατασκεύαζαν καμπάνες Βλ. λήμμα Κωδωνοστάσιο (κώδων + στάσιο), η λέξη μαρτυρείται από το 1867. Γ. Μπαμπινιώτης, *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, Αθήνα 1998.

11. Το συγκεκριμένο κωδωνοστάσιο αποτελεί αντίγραφο των Ταξιαρχών της Τήνου (1803). Οι κατασκευαστές του κωδωνοστασίου του Αγίου Νικολάου ήταν Τηνιακοί, όπως και του κωδωνοστασίου της Υπαπαντής στην Ύδρα (βλ. Φινέ, Υπαπαντή Ύδρας, εικ.21) και άλλων κωδωνοστασίων του Αργοσαρωνικού .

κατά 3,90μ. από την όψη της δυτικής πτέρυγας του μοναστηριού. Η βάση εσωτερικά αποτελείται από δύο συνεχείς, ως προς την κάτοψη, θολοσκεπείς χώρους. Ο πρώτος θολοσκεπής χώρος της προσθήκης του κωδωνοστασίου είναι στενός ως προς το πλάτος (1,85μ.) και ψηλός, ενώ ο θόλος του παλαιότερου διαβατικού είναι ευρύτερος (2,10μ.) και χαμηλότερος. Τα φορτία μεταβιβάζονται στο έδαφος μέσω των δύο πλάγιων ισχυρών τοίχων, το πάχος των οποίων είναι 1,50μ. και 1,90 μ. (κάτω από τον πύργο). Η όψη της βάσης είναι λιτή, επιχρισμένη και στιβαρή, με αναλογίες που προσεγγίζουν με μεγάλη ακρίβεια το τετράγωνο. Το ύψος της (5,80 μ.) δηλαδή είναι ίσο με το πλάτος (5,80 μ.). Κεντρικά, στην όψη της βάσης και σε εσοχή, είναι τοποθετημένο το περιθύρωμα της εισόδου της μονής, το οποίο πλαισιώνεται με ευρύτερη τοξωτή διαμόρφωση σύνθετης καμπύλης, που φανερώνει καταβολές μπαρόκ. Το περιθύρωμα είναι μαρμάρινο με ανώφλι[12], μορφής σύνθετου τόξου, το οποίο αποτελεί κοινό διακοσμητικό στοιχείο σε όλη την επικράτεια της οθωμανικής αυτοκρατορίας. Το ανώφλι είναι μια σύνθεση ενός τόξου διπλής καμπυλότητας[13], στην οποία ένα ημικυκλικό τόξο μικρότερο του ανοίγματος αναπτύσσεται πάνω σε συμμετρικά τοποθετημένες προεξοχές, που αποτελούν συνθέσεις τεταρτοκύκλιων. Το τόξο είναι λαξευμένο σε μια μαρμάρινη πλάκα, στην όψη της οποίας είναι χαραγμένη η αφιερωτική επιγραφή. Η επιγραφή, που τοποθετεί με ασφάλεια το χρόνο κτίσεως του, είναι λαξευμένη με κεφαλαία ανάγλυφα γράμματα σε δύο σύνολα των τριών στίχων, που τοποθετούνται σε διαμήκη διακοσμητικά πλαίσια[14]. Το κείμενο[15] αναφέρει: «ΖΗΛΕΥΤΟΥ ΠΡΟΕΔΡΟΥ ΤΟΥ ΣΕΠΤΟΥ ΙΕΡΑΡΧΟΥ, ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΗΝ ΤΩΝ ΕΥΓΕΝΩΝ ΚΟΡΥΦΑΙΩΝ ΟΙΣ ΑΙΣΙΟΝ ΠΛΟΥΝ ΝΕΜΟΙΣ ΤΩΝ ΠΑΝΤΩΝ ΣΩΤΕΡ» «ΠΥΡΓΟΝ ΤΟΝ ΔΕ ΗΓΕΙΡΕ ΝΑΟΥ ΠΡΟ ΠΥΛΗΣ ΠΗΔΑΛΙΟΥΧΩΝ ΚΑΙ ΤΩΝ ΕΝΤΙΜΩΝ ΠΕΤΖΑΣ ΑΝΤΑΞΙΟΥ ΔΟΥΛΟΥ ΚΑΙ ΠΙΣΤΟΥ ΑΓΑΠΙΟΥ» «ΤΩ 1805» «ΕΝ ΜΗΝΙ ΜΑΪΟΥ». Η βάση καταλήγει σε μια απλή οριζόντια ζώνη που οριοθετείται με μαρμάρινες ημικυκλικές προεξοχές - κυμάτια. Η ανώτερη ακμή της βάσης εισέχει ως προς την κάτοψη και συναντά τον μαρμάρινο πύργο, διαμορφώνοντας

---

12. Παράδειγμα από τη Μακεδονία βλ. Χρυσάνθη Χατζηαντωνίου – Δεληβογιατζή, «Ο ναός του Αγίου Δημητρίου Κολινδρού», *Εκκλησίες μετά την Άλωση* 4, Αθήνα 1993, 49, εικ. 8,9 και Χ. Μπούρας, «Διακοσμήσεις Οθωμανικού Μπαρόκ στο Αιγαίο», *Εκκλησίες* 55 (1998), 160, εικ.22.

13. Όμοιο στη δυτική όψη του κωδωνοστασίου της Υπαπαντής Ύδρας, βλ. Φινέ, Υπαπαντή Ύδρας, 232 και εικ. 22. Ο τύπος του συγκεκριμένου τόξου απαντάται σε πλήθος κατασκευών (Θυρώματα, χαγιάτια, κρήνες).

14. Συνήθης είναι η πλαισίωση των στίχων των κτητορικών ή αφιερωματικών επιγραφών, π.χ. πλαισίωση κτητορικής επιγραφής στον Αγ. Γεώργιο στη Ζαγορά. Χ. Μπούρας, «Ο αρχιτεκτονικός τύπος της βασιλικής κατά την Τουρκοκρατία και ο Πατριάρχης Καλλίνικος», *Εκκλησίες* 1 (1979), 165, εικ. 7.

ένα πλάγιο επίπεδο (scarpa) στο πλάτος της ανώτερης ζώνης της όψης. Με τον τρόπο αυτό ενοποιούνται με μια θαυμάσια λύση οι δύο, κατά τα άλλα, πολύ διαφορετικές συνθετικές ενότητες της βάσης και του μαρμάρινου πύργου[16].

Ο ραδινός κορμός του Πύργου (ύψους 9,88 μ.) αρθρώνεται από ευδιάκριτα μαρμάρινα μέλη σε τρείς επάλληλους ορόφους και μια στέψη. Τον κάθε όροφο τον σχηματίζουν τέσσερις γωνιαίοι πεσσοί και τέσσερις κιονίσκοι, ένας στο κέντρο κάθε πλευράς. Οι πεσσοί και οι κιονίσκοι βαίνουν επί παραλληλεπίπεδων βάθρων και φέρουν τα δίτοξα επιστύλια. Επίκρανα χρησιμοποιούνται ως στοιχεία μετάβασης τόσο στα βάθρα όσο και στους πεσσούς. Τα επιστύλια φέρουν τα οριζόντια διαφράγματα που αποτελούν τις πλάκες στέψης κάθε ορόφου που αποτελούν και τις πλάκες έδρασης του υπερκείμενου ορόφου. Η περίτεχνη στέψη του κωδωνοστασίου πλαισιώνεται στις τέσσερις γωνίες από ακρωτήρια με σταυρούς. Η κεντρική σύνθεση διαμορφώνεται από τύμπανο, το οποίο σχηματίζεται απο οκτώ ορθογώνιες πλάκες κατακόρυφα τοποθετημένες, πάνω στις οποίες εδράζονται οι δύο πλάκες που ολοκληρώνουν το τύμπανο. Εκεί εδράζονται οι δώδεκα νευρώσεις, οι οποίες φέρουν πανηγυρικά τον κεντρικό κορυφαίο σταυρό. Η σύνθεση προσομοιάζει σε τρούλο[17] (Εικ. 5, Εικ. 11).

Το κωδωνοστάσιο είναι διακοσμημένο μόνο στη δυτική όψη του, η οποία προβάλλει πάνω από την είσοδο της μονής. Την διακόσμηση αποτελούν ανάγλυφες συνθέσεις στην επιφάνεια των πεσσών, των βάθρων και των κιονοκράνων. Τα ανάγλυφα είναι επιπεδόγλυφα, το βάθος τους δεν ξεπερνά το 1.5 εκ. Οι διακοσμήσεις είναι πλαισιωμένες με απλές επίπεδες ταινίες πλάτους 2,5 εκ. στα όρια των αρχιτεκτονικών μελών. Έτσι, οι διακοσμητικές μορφές εντάσσονται πλήρως στις δομικές τεκτονικές μορφές. Τα θέματα είναι τα προσφιλή θέματα της λαϊκής τέχνης. Η τοποθέτηση των θεμάτων ακολουθεί αυστηρή συμμετρική διάταξη.

Στον α΄ όροφο οι πεσσοί κοσμούνται με φυτικό διάκοσμο, ο οποίος εξελίσσεται γραμμικά σε περιμετρική ζώνη πλάτους 8 εκ. (Εικ. 6 και 7). Η περιμετρική ζώνη οριοθετείται εσωτερικά από μια ημικυκλικής διατομής ράβδωση. Τα βάθρα των πεσσών φέρουν απεικόνιση θυρεού, ένα εραλδικό θέμα, απόδειξη της

15. Αντίστοιχα στην Παναγιά την Τουρλιανή το κωδωνοστάσιο ανεγείρεται το 1806 «δι' ελεημοσύνης των καραβοκυραίων και των λοιπών χριστιανών της νήσου Μυκόνου». Βλ. Π. Ζώρα, «Λιθογλυπτική», στο : *Νεοελληνική τέχνη*, Αθήνα 1969, 35.

16. Αυτό το στοιχείο παρατηρείται στα κωδονοστάσια της Ύδρας [Υπαπαντής (1805) και Παναγίας (1806)]. Αντίθετα, κατακόρυφες παρειές εμφανίζουν το κωδ. του ναού των Αγ. Αθανασίου και Κυρίλλου στην Υδρούσα της Σάμου ή του ναού Ταξιαρχών Ερμιόνης (βλ. αντίστοιχα Κ. Παπαϊωάννου, «Ο ναός των Αγίων Αθανασίου και Κυρίλλου στην Υδρούσα της Σάμου», *Εκκλησίες*, 4 (1993), 153-161.

17. Όπως συμβαίνει και στους κουμπέδες των δεσποτικών θρόνων. Α. Γουλάκη-Βουτυρά, Γ. Καραδέδος, Γ. Λάβας, *Η εκκλησιαστική Μαρμαρογλυπτική στις Κυκλάδες από τον 16ο ως τον 20ό αιώνα,* Αθήνα 1996, 133.

διείσδυσης των δυτικών τρόπων που απαντάται σε διάφορες εκφάνσεις της λαϊκής τέχνης σε ποικίλες μορφές και υλικά[18]. Στον β΄ όροφο οι γωνιαίοι πεσσοί κοσμούνται με το γνωστό θέμα του ανθοδοχείου[19] και τα βάθρα τους με φυτική σύνθεση από συμμετρικά τοποθετημένους καρπούς. Στον τρίτο όροφο η διακόσμηση των πεσσών περιέχει το γνωστό επίσης θέμα του κυπαρισσιού, αξονικά τοποθετημένο, που περιβάλλεται από φυτική σύνθεση ελισσόμενων φύλλων. Τα βάθρα έχουν ως διακόσμηση πάλι θυρεό. Το βάθρο του κίονα κοσμείται και αυτό με σχηματοποιημένο ρόδακα, διακοσμητικό στοιχείο κυκλικού σχήματος με μορφή τυποποιημένου άνθους εντός τοξωτού σχήματος. Οι κίονες έχουν μείωση 2 εκ. Τα κιονόκρανα είναι λεβητοειδή με τετράγωνο άβακα. Η εργασία της λάξευσης της μορφής τους είναι καλή μόνο κατά την όρατή τους πλευρά, ενώ στις άλλες είναι αδρά σχηματισμένα. Η διακόσμησή τους είναι φυτικής προέλευσης και στον κεντρικό άξονα κοσμούνται με σχηματοποιημένο κυπαρίσσι[20] (Εικ.8). Τα δίτοξα επιστύλια είναι ακόσμητες πλάκες με σκοτία στην περιφέρεια των τόξων. Το δυτικό επιστύλιο του γ' ορόφου έχει διακοσμητική λεπτομέρεια που διατρέχει τις ακμές του. Οι όψεις των οριζόντιων διαφραγμάτων έχουν κόσμηση με κυμάτιο που διατρέχει τις ακμές και είναι διαφορετικό σε κάθε όροφο. Οι πλάκες του τυμπάνου κοσμούνται με εγχάρακτους ρόμβους[21]. Τα γωνιακά ακρωτήρια μιμούνται φανούς[22] και κορυφώνονται με σταυρούς. Ο κεντρικός σταυρός είναι μεγαλύτερος και πιο περίτεχνος και βρίσκεται τοποθετημένος σε κωνική βάση[23].

Ο χειρισμός της διακόσμησης καθιστά το κωδωνοστάσιο της μονής περίτε-

---

18. Α. Φλωράκης, «Εραλδικά διακοσμητικά θέματα στη νεοελληνική χειροτεχνία», *Δελτίο Εραλδικής και Γενεαλογικής Εταιρείας Ελλάδος* 8, Αθήνα 1991, 181-196. Επίσης, ίδιο θέμα απαντάται στο κωδωνοστάσιο της Υπαπαντής. Λιγότερη ομοιότητα εμφανίζει με τον θυρεό που έχει τοποθετηθεί στο κωδωνοστάσιο της Τουρλιανής Μυκόνου.

19. Συνηθέστατο θέμα για διακόσμηση σε κρήνες και σε διάφορες άλλες κατασκευές (θυρώματα, επιτύμβιες πλάκες) σχετικά βλ. στο: Μπούρας, Διακοσμήσεις 156. Παρατηρείται σχετική ομοιότητα με το ανθοδοχείο που εμφανίζεται στο θωράκιο του εξωνάρθηκα της Μονής Μεγίστης Λαύρας Αγίου Όρους (1814). Βλ. στο: Μπούρας, Διακοσμήσεις 162, εικ. 26.

20. Το θέμα του κυπαρισσιού προσομοιάζει με αυτό που εμφανίζεται στο επιτύμβιο λιθανάγλυφο του 1804 που βρίσκεται στο νεκροταφείο του Πύργου της Τήνου. Βλ. Π. Ζώρα, *Ελληνική Τέχνη: Λαϊκή Τέχνη*, Αθήνα 1994, εικ. 34. Επίσης, στο παρόμοιο στο κωδωνοστάσιο της Υπαπαντής.

21. Ίδιο διακοσμητικό θέμα υπάρχει στο κωδωνοστάσιο του Ταξιάρχη της Τήνου. Επίσης, με ρόμβους διακοσμούνται θωράκια σε μαρμάρινα προσκυνητάρια, π.χ. Τήνος Πύργος, προσκυνητάρι Αγίου Νικολάου, ή σε τέμπλα, π.χ. Τήνος, Βάθη, τέμπλο Παναγίας Φανερωμένης. Βλ. Γουλάκη-Βουτυρά, Καραδέδος, Λάβας, *Εκκλησιαστική Μαρμαρογλυπτική*, 256 και 213 αντίστοιχα. Το θέμα των ρόμβων ως διακόσμηση θωρακίων έχει μακρά συνέχεια στη βυζαντινή παράδοση.

22. Όμοια κοσμούν τη βάση του κωδωνοστασίου της Υπαπαντής Ύδρας.

23. Όμοιος στο κωδωνοστάσιο της Υπαπαντής Ύδρας.

χνο και ανάλαφρο και έρχεται σε αντίθεση με τη βαρειά, ογκώδη και σχεδόν ακόσμητη καμαροσκέπαστη είσοδο της μονής. Παρατηρούμε αρμονία στην επιλογή των θεμάτων και των αναλογιών των επιφανειών τους. Δεν υπάρχει σαφής περιγραφική αλληλουχία μεταξύ των θεμάτων αλλά απλή παράθεση διακοσμητικών μοτίβων. Η χρήση εικονιστικών θεμάτων στην κάλυψη των ορατών επιφανειών των όψεων αποτελεί μια πράξη που φανερώνει ότι υπόβαθρο είναι το διακοσμητικό πνεύμα και η εικαστική ματιά, κάτι που διατρέχει όλες τις εκφάνσεις της λαϊκής τέχνης εκείνης της περιόδου[24]. Τα ακροκορυφώματα με φανούς ή ψευτοτρούλους και η έντονη χρήση του σταυρού είναι φαινόμενα με τα οποία δηλώνεται εμφατικά ο εκκλησιαστικός χαρακτήρας της κατασκευής, γεγονός συνεπές με την εκφραστικότητα του παραδοσιακού πνεύματος.

Παρατηρείται αρμονική εκλέπτυνση στις αναλογίες των μελών ανά όροφο. Η εκλέπτυνση συνίσταται στη μείωση καθ' ύψος των γενικών διαστάσεων, με αποτέλεσμα την ένταση του φαινομένου της προοπτικής, που παρέχει την ψευδαίσθηση μιας ψηλότερης κατασκευής. Η διακόσμηση, για να είναι ευδιάκριτη στα ανώτερα επίπεδα, γίνεται εντονότερη και πλουσιότερη.

Η συναρμογή των μαρμάρινων αρχιτεκτονικών μελών ακολουθούσε τον αρχαίο τρόπο δομής (Εικ. 9). Τα μαρμάρινα μέλη συνδέονταν μεταξύ τους με σιδηρούς πόλους και συνδέσμους σχήματος Π διαφόρων διατομών. Μολύβι συμπλήρωνε τα κενά των τόρμων και έτσι τα συνδετικά σιδηρά στοιχεία πακτώνονταν στα μαρμάρινα μέλη. Το μάρμαρο το οποίο χρησιμοποιήθηκε είναι υπόλευκο με ερυθρές προσμίξεις (σκωρίες) και ισχνή κρυσταλλική δομή. Την περίοδο που ανεγέρθηκε το κωδωνοστάσιο η εκμετάλλευση των μαρμάρων της Αττικής δεν είχε ξεκινήσει. Αντιθέτως, η εκμετάλλευση των μαρμάρων στην Τήνο ήταν σε εξέλιξη και επαρκής για τις ανάγκες της αγοράς. Τα πιο γνωστά λατομεία λευκού μαρμάρου στην Τήνο που λειτουργούσαν εκείνη την εποχή ήταν της Μουρούνας, της Βάθης και της Πατέλας, από το οποίο πιθανότατα προέρχεται και το υλικό του Κωδωνοστασίου.

Το μολύβι είναι άγνωστο εάν προερχόταν από το Λαύριο ή από ανακύκλωση μολυβιών αρχαίων μνημείων (της Τήνου ή της Δήλου για παράδειγμα). Πάντως, η μεταλλουργική διαδικασία παραγωγής μολυβιού από τα αργυρούχα πετρώματα του Λαυρίου είναι απλή και συνίσταται στην άλεση του πετρώματος, στην πλύση και σε δύο διαδοχικές τήξεις του. Θεωρείται ότι η διαδικασία δεν πρέπει να είχε ξεχαστεί από τα αρχαία χρόνια. Στο κωδωνοστάσιο παρατηρούνται όλες οι τεχνικές του μηχανικού τρόπου συναρμογής των λίθων, όπως τα αυλάκια μολυβδοχόησης και οι εγκοπές (τόρμοι) για τους συνδέσμους. Οι αρμοί συναρμογής είχαν σφραγιστεί με κονίαμα, χωρίς να είναι σαφές εάν

24. Α. Δεληβορριάς, «Η διακόσμηση των κατοικιών», στο: Δ. Φιλιππίδης (επιμ.), *Νησιά του Αιγαίου*, Αθήνα 2003, 51.

ήταν κάτι τέτοιο αρχικά προγραμματισμένο ή προέκυψε ως επισκευή σε κάποια μεταγενέστερη εποχή. Έτσι και αλλιώς, σκοπός του κονιάματος ήταν η σφράγιση των αρμών συναρμογής, έτσι ώστε να μην διεισδύει υγρασία που θα ευνοούσε την οξείδωση των σιδηρών συνδέσμων. Για τις οριζόντιες συνδέσεις χρησιμοποιήθηκαν σύνδεσμοι σχήματος Π, με τα άκρα κεκαμμένα από σφυρήλατες λάμες ορθογώνιας διατομής 18x10 χιλ. σε διάφορα μήκη. Για τους διαγώνιους ελκυστήρες χρησιμοποιήθηκαν σιδηρά στοιχεία διατομής 40x40 χιλ. Για τους παράλληλους, κατά τις όψεις, ελκυστήρες χρησιμοποιήθηκαν στοιχεία διατομής 40x20 χιλ. Για τις κατακόρυφες συνδέσεις, συνολικά, χρησιμοποιήθηκαν πόλοι ράβδων διαμέτρου 18 χιλ. Χρησιμοποιήθηκαν άγκιστρα για την στερέωση των πλευρικών καμπανών, τα οποία προσαρμόζονταν στα κιονόκρανα του τρίτου ορόφου. Τα άγκιστρα αυτά ήταν λάμες διατομής 80x10 χιλ. με τα κεκαμμένα άκρα τους διχοτομημένα. Επίσης, στους κίονες χρησιμοποιήθηκαν σιδηροί δακτύλιοι για την ενίσχυση της σύνδεσης των κορμών των κιόνων με τα κιονόκρανα και για την προστασία των ευπαθών σημείων της έδρασής τους με τα υποκείμενα μέλη, συνηθισμένη κατασκευαστική λεπτομέρεια των μεταβυζαντινών χρόνων. Στο επίπεδο που όριζαν τα επίκρανα των πεσσών και τα κιονόκρανα υπήρχε σύνδεση με συνδέσμους (Εικ. 10). Οι κίονες και οι πεσσοί ενώνονταν με εν σειρά τοποθετημένους συνδέσμους (ελκυστήρες), έτσι ώστε να περικλείουν την κατασκευή περιμετρικά. Στη βάση του μαρμάρινου πύργου, η οποία σχηματιζόταν από τέσσερις κατακόρυφα τοποθετημένες μαρμάρινες πλάκες, η σύνδεση γινόταν με ζεύγη συνδέσμων, τοποθετημένων με 45^0 κλίση ως προς τις παρειές.

Ομοίως, τα δίτοξα επιστύλια και οι πλάκες στέψης των ορόφων, καθώς και οι δύο πολυγωνικές πλάκες που στέγαζαν το τύμπανο, συνδέονταν μεταξύ τους με ζεύγη συνδέσμων. Για τις κατακόρυφες συνδέσεις χρησιμοποιήθηκαν τέσσερις πόλοι για τους γωνιακούς πεσσούς και τα βάθρα τους και ένας για τους κιονίσκους και τα βάθρα τους. Τα θωράκια του τυμπάνου στηρίζονταν ως εξής: α) με δύο κάθετα στηρίγματα προσαρτημένα στις υποκείμενες πλάκες στέψης του τρίτου ορόφου και διατεταγμένα στις ακμές του οκτάπλευρου σχήματος της κατόψεως, για την αποφυγή ολίσθησης των στοιχείων σύνδεσης με την πλάκα β) με ζεύγος πλάγιων συνδέσμων με τα γειτονικά τους θωράκια στην άνω επιφάνεια και γ) με έναν κεντρικά τοποθετημένο πόλο για τη σύνδεση με τις πλάκες στέψης του τυμπάνου. Με ένα πόλο σε κάθε άκρο στερεώνονταν επίσης οι δώδεκα νευρώσεις της στέψης τόσο με την υποκείμενη πλάκα στέψης του τυμπάνου όσο και με τον κεντρικά τοποθετημένο δίσκο στήριξης που φέρει τον κεντρικό σταυρό. Απολαξεύσεις πάνω στα μάρμαρα φανερώνουν μεταγενέστερες ευτελείς επεμβάσεις. Για παράδειγμα, κάποια στιγμή για την τοποθέτηση μιας νέας, μεγαλύτερης, καμπάνας αποτμήθηκε με βίαιο τρόπο το ανώτερο ανατολικό δίτοξο επιστύλιο. Επίσης, οι εδράσεις των δίτοξων επι-

στυλίων ήταν οι περισσότερες απολαξευμένες. Οι απολαξεύσεις πιθανότατα έγιναν για να μην εδράζονται τα δίτοξα επιστύλια σε υποκείμενα σιδηρά στοιχεία, τα οποία εξαιτίας της οξείδωσης διογκώνονταν, γεγονός που θα επέφερε επικίνδυνες αποκλίσεις των επιστυλίων από την κατακόρυφο. Το συνολικό βάρος του μαρμάρινου πύργου προσεγγίζει τους 16 tn. Από τα αρχιτεκτονικά μέλη, τα βαρύτερα (δίτοξα επιστύλια, πεσσοί πρώτου ορόφου) φτάνουν τα 310 kg. ενώ τα ελαφρύτερα (επίκρανα βάθρου κιονίσκου τρίτου ορόφου) είναι μόλις 15 kg. Η υπερδιαστασιολόγηση και η χρήση μεγάλου πλήθους σιδηρών πόλων (για παράδειγμα τα τέσσερα στοιχεία γόμφωσης των πεσσών που υπερβαίνουν τον απαραίτητο αριθμό γόμφων έναντι περιστροφής (2) των στοιχείων αυτών) παρουσιάζει με εύγλωττο τρόπο την εμπειρική προσέγγιση του σχεδιασμού. Ταυτόχρονα, η επάλληλη καθ' ύψος χρήση οριζόντιων διαγώνιων ελκυστήρων φανερώνει την πρόθεση των μαστόρων να σχηματίσουν επάλληλα οριζόντια στοιχεία ακαμψίας, που πηγάζει από εξασκημένο στατικό αισθητήριο και μια στέρεη δομική σύλληψη.

Ενδιαφέρον προκαλεί, επίσης, το πως αυτές οι μορφές προέκυψαν ως αποτέλεσμα μιας συνεχούς και προοδευτικής διαδικασίας, που απεικονίζεται στην κατασκευή ολοένα μεγαλύτερων και πιο τολμηρών μαρμάρινων κατασκευών (προσαρτημένα θυρώματα σε τοίχους, τέμπλα σημειακά προσαρτημένα, ελεύθερα ιστάμενα κωδωνοστάσια) (Εικ. 11).

Το κωδωνοστάσιο έχει παρόμοιο σχεδιασμό με το ελάχιστα παλαιότερο του Ταξιάρχη της Τήνου (1803). Άλλα συγγενή κωδωνοστάσια υπάρχουν στην Ύδρα (Υπαπαντής, 1805), μονής Παναγίας (1806) και αλλού. Μικρές διαφορές, σε σύγκριση με αυτό, εντοπίζονται μόνο στα διακοσμητικά θέματα που κοσμούν τις κύριες όψεις τους. Οι ομοιότητες αυτές δεν αφορούν μόνο το γενικό σχέδιο, τη γενική διάρθρωση δομικών στοιχείων και την ίδια κλίμακα αλλά επεκτείνονται σε μεγάλο βαθμό ακόμα και σε λεπτομέρειες. Αναφέρω χαρακτηριστικά τη χρήση πανομοιότυπων θεμάτων εικονιστικής διακόσμησης (κυπαρίσσι, θυρεών), τη χρήση εγχάρακτων ρόμβων και όμοιας μορφής ακροκορυφωμάτων μορφής φανών και του κεντρικού σταυρού στα κωδωνοστάσια Αγ. Νικολάου και Υπαπαντής. Για να παραχθούν όμοιες μαρμάρινες μορφές πρέπει να χρησιμοποιηθεί ίδια μεταλλική φόρμα (το χνάρι) ή κάποια πιστή αντιγραφή της, κάτι μάλλον απίθανο, αφού τα χνάρια αποτελούσαν περιουσία της κομπανίας και δύσκολα θα διαχέονταν σε άλλους ενδιαφερόμενους. Αυτό σημαίνει ότι, λόγω του τρόπου επεξεργασίας του μαρμάρου και του βαθμού εξειδείκευσης του αντικειμένου, δύσκολα διαφορετικά συνεργεία θα παρήγαγαν τόσο πανομοιότυπες κατασκευές. Η ομοιότητα αυτή μεταξύ των συγκεκριμένων κωδωνοστασίων δεν μπορεί να θεωρηθεί ότι ανήκει στο φαινόμενο της αντιγραφής που παρατηρούμε σε συνήθη έργα της λαϊκής τέχνης. Η σύνθεση φανερώνει μια εξελιγμένη, για την εποχή, σχεδιαστική επινόηση ενός ιδιώματος

που διαπνέεται από μια έντονη δυτικότροπη αντίληψη, με χρήση βάθρων και επικράνων και χρήση ακροκορυφωμάτων ως απολήξεις κατακόρυφων στοιχείων. Πρέπει δηλαδή να θεωρήσουμε ότι τα έργα αυτά αποτελούν προϊόντα ενός δημιουργού (συνεργείου), του οποίου μάλιστα γνωρίζουμε το όνομα από επιγραφή στο κωδωνοστάσιο της Υπαπαντής (Αντώνης Τηνιακός μαρμαράς).

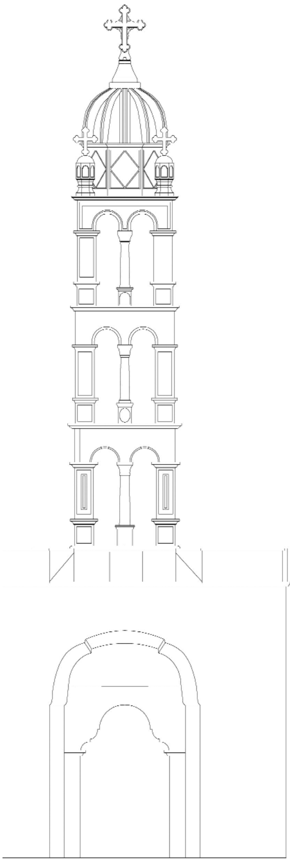
Το υλικό εκφράζεται μέσα από μια ριψοκίνδυνη ελαφριά, σχεδόν αέρινη, κατασκευή (Εικ. 12), που έρχεται σε αντίθεση με τα βαριά λιθόκτιστα πυργόμορφα κωδωνοστάσια του ελληνικού χώρου. Οι ιδιαίτερες αυτές κατασκευές εκφράζουν εύγλωττα τον πλούτο και την αυτοπεποίθηση μιας γοργά αναπτυσσόμενης κοινωνίας και φανερώνουν τα ιδιαίτερα προνόμια που απολάμβαναν τα νησιά του Αργοσαρωνικού και των Κυκλάδων την περίοδο μετά τα Ορλωφικά. Προνόμια όπως η ευχέρεια ανοικοδόμησης εκκλησιών και η ελευθερία της κωδωνοκρουσίας. Στις επιμέρους λεπτομέρειες, εμφανίζεται η επιβίωση κάποιων δυτικότροπων στοιχείων, σε μια καλλιτεχνική έκφραση ελεύθερη από τις νεοκλασσικές επιρροές που έγιναν ο κανόνας λίγα χρόνια αργότερα. Τα κωδωνοστάσια αυτής της περιόδου προβάλλουν έντονα το ρόλο και τη συνδρομή της μαρμαρογλυπτικής στην κλίμακα των οικισμών. Η εξαιρετική τεχνική - επαγγελματική ακρίβεια και η υψηλή αισθητική πληρότητα των κατασκευών μας υποχρεώνουν να αναλογισθούμε ξανά έαν υπάγονται ή όχι στο πλαίσιο των ονομαζόμενων έργων λαϊκής τέχνης.



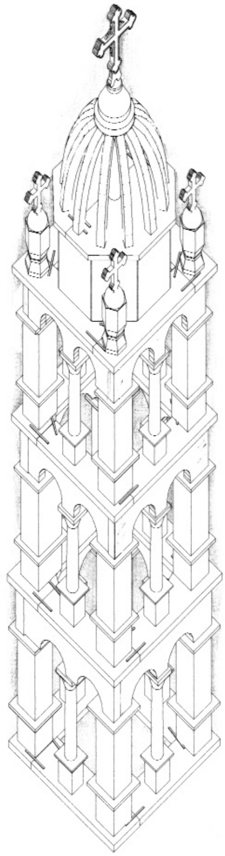
Εικ.1. Μονή Αγίου Νικολάου Σπετσών. Κωδωνοστάσιο. Άποψη από τα δυτικά.



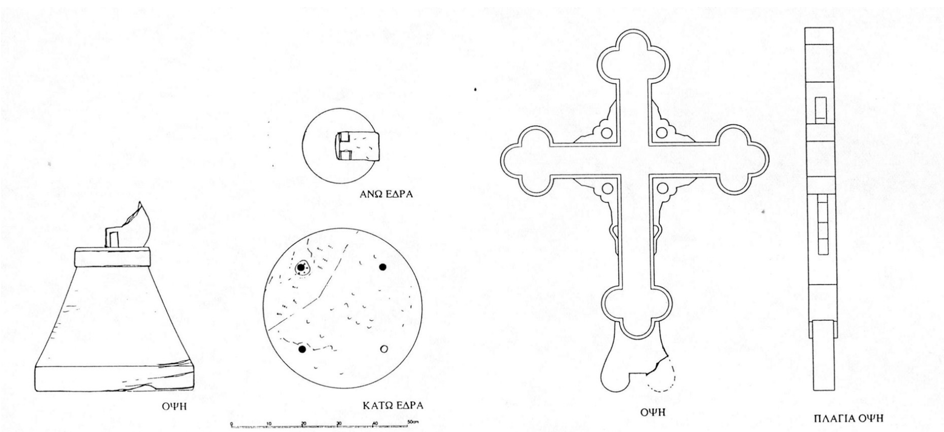
Εικ.2. Μονή Αγίου Νικολάου Σπετσών. Κωδωνοστάσιο. Άποψη από τον βορρά. Φωτογραφία αγνώστου. Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη Αρ. 4262.



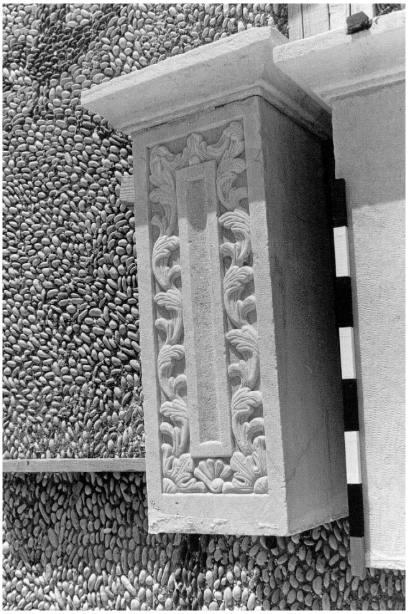
Εικ.3. Μονή Αγίου Νικολάου Σπετσών. Κωδωνοστάσιο. Δυτική όψη. Γραφική αποκατάσταση (Μ. Μαγνήσαλη).



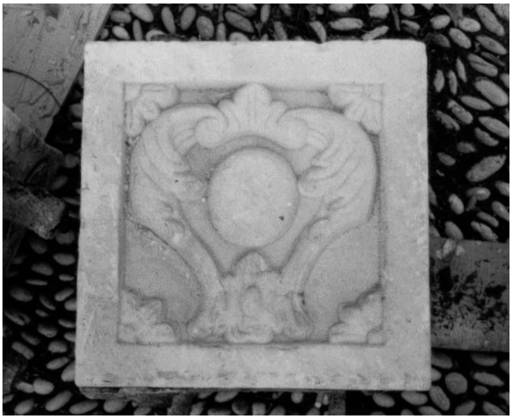
Εικ.4.Μονή Αγίου Νικολάου Σπετσών. Κωδωνοστάσιο. Τρισδιάστατη απεικόνιση μοντέλου σε ηλεκτρονικό υπολογιστή. Γραφική αποκατάσταση (Μ. Μαγνήσαλη).



Εικ.5. Μονή Αγίου Νικολάου Σπετσών. Κωδωνοστάσιο. Αποτύπωση του κορυφαίου σταυρού (Μ. Μαγνήσαλη).



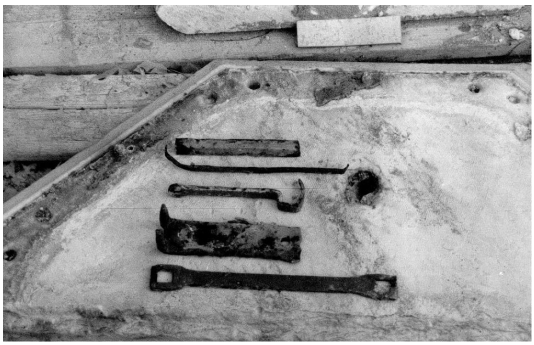
Εικ.6. Μονή Αγίου Νικολάου Σπετσών.
Κωδωνοστάσιο. Πεσσός.



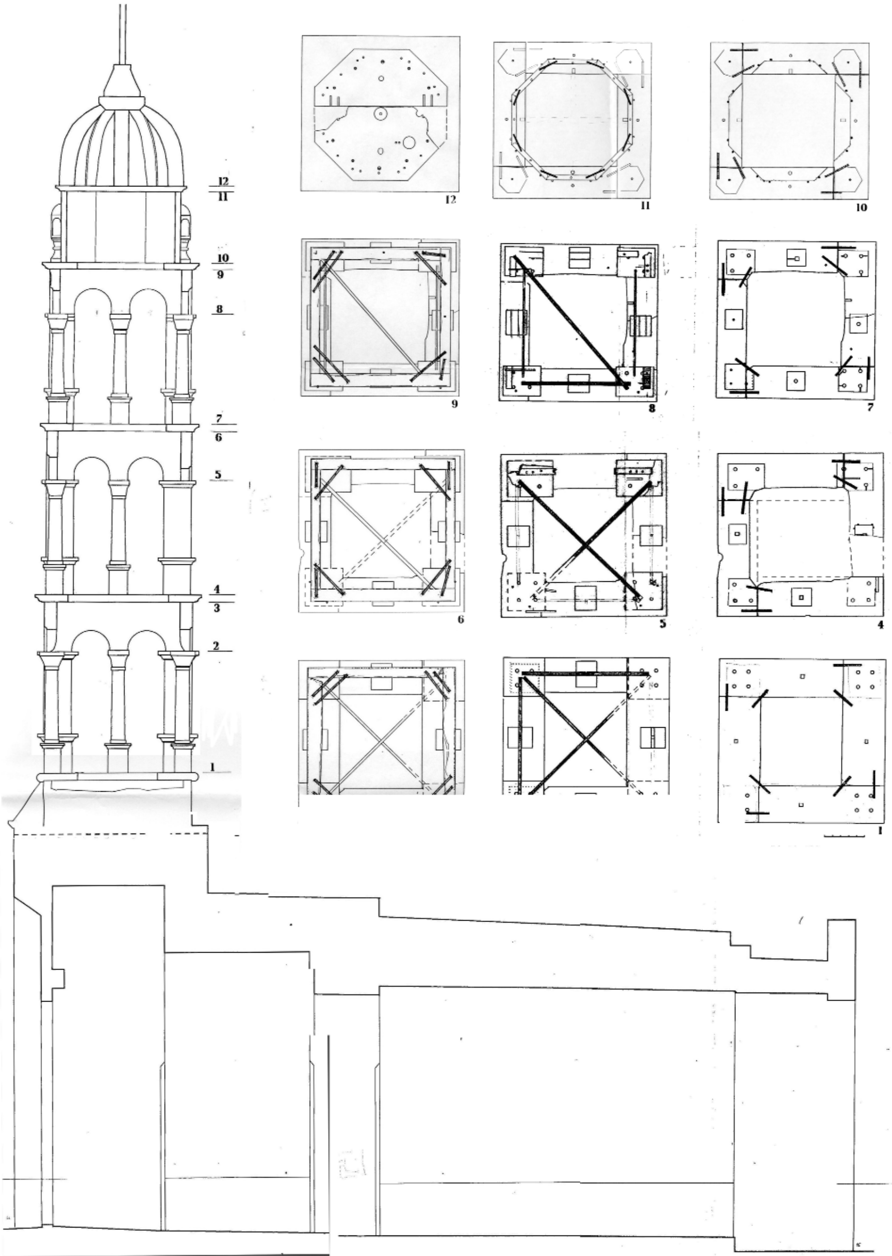
Εικ.7. Μονή Αγίου Νικολάου Σπετσών.
Κωδωνοστάσιο. Βάση πεσσού.



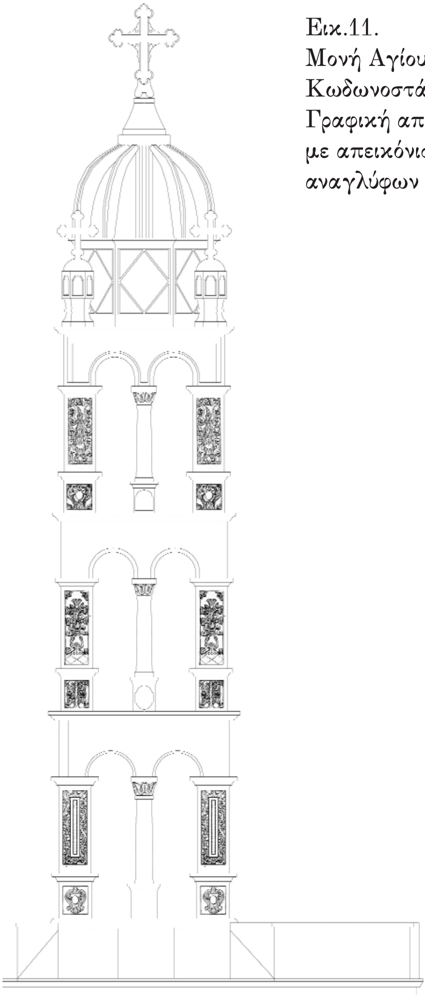
Εικ.8.
Μονή Αγίου Νικολάου Σπετσών.
Κωδωνοστάσιο. Κιονόκρανο.



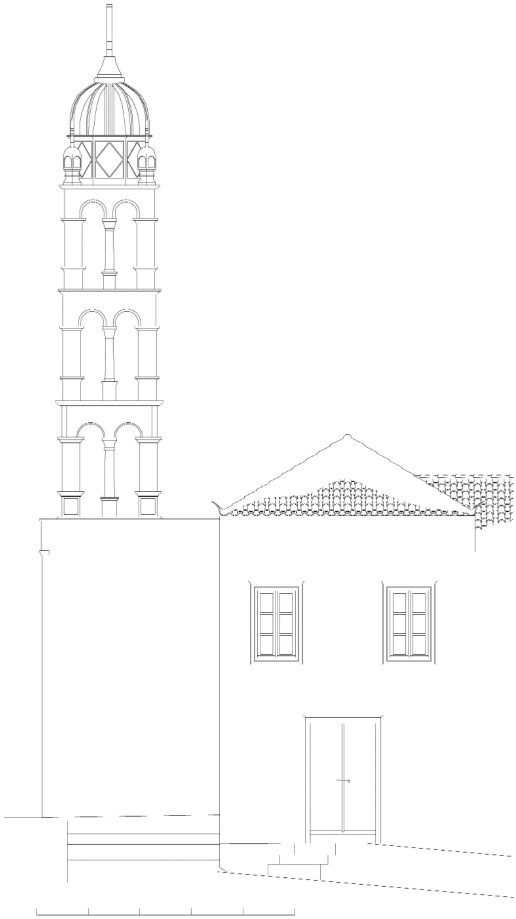
Εικ.9.
Μονή Αγίου Νικολάου
Σπετσών. Κωδωνοστάσιο.
Μεταλλικά άγκιστρα και λοιπά
εξαρτήματα της κατασκευής.



Εικ.10. Μονή Αγίου Νικολάου Σπετσών. Κωδωνοστάσιο Τομή.
Γραφική αποκατάσταση (Μ. Μαγνήσαλη).



Εικ.11.
Μονή Αγίου Νικολάου Σπετσών.
Κωδωνοστάσιο. Δυτική όψη.
Γραφική αποκατάσταση
με απεικόνιση των διακοσμητικών
αναγλύφων (Μ. Μαγνήσαλη).



Εικ.12.
Μονή Αγίου Νικολάου Σπετσών.
Κωδωνοστάσιο. Νότια όψη.
Γραφική αποκατάσταση
(Μ. Μαγνήσαλη).

Ἰωακεὶμ Ἀθ. Παπάγγελος

ΠΕΡΙ ΤΗΣ ΑΝΕΓΕΡΣΕΩΣ ΤΟΥ ΝΑΟΥ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΗΤΑ ΣΤΗΝ ΝΙΚΗΤΗ ΧΑΛΚΙΔΙΚΗΣ (1867)

Στὴν μνήμη τῆς μητέρας μου
Ἀρτεμισίας Λαμπρινοῦ - Παπαγγέλου
1921-2012

Ἡ Νικήτη, ἕνα ἀπὸ τὰ παλαιὰ χωριὰ τῆς Χαλκιδικῆς, βρίσκεται στὸν ἰσθμὸ τῆς χερσονήσου Σιθωνίας. Ἱδρύθηκε περὶ τὸ 1300, ὡς συνοικισμὸς τῶν παροίκων τοῦ ἐκεῖ μετοχίου τῆς ἁγιοριετικῆς Μονῆς Ξενοφῶντος[1]. Ὁ παλαιὸς ἐνοριακὸς ναός της, σήμερα κοιμητηριακός, ἀφιερωμένος στὴν Κοίμηση τῆς Θεοτόκου, ἔχει τοιχογραφίες τῶν ἀρχῶν τοῦ 17ου αἰῶνος (εἰκ. 1). Εἶναι κτισμένος στὴ θέση παλαιοτέρου κτίσματος[2], προφανῶς ναοῦ, ἀπὸ τὸν ὁποῖον πρέπει νὰ προέρχονται τὰ λίγα σωζόμενα ἀρχιτεκτονικὰ μέλη[3] (εἰκ. 2). Ὁ ναὸς τῆς Κοιμήσεως πυρπολήθηκε κατὰ τὴν Ἐπανάσταση τοῦ 1821 καὶ ἐπισκευάσθηκε λίγα χρόνια μετά, ἀλλὰ πλέον ἦταν πολὺ μικρὸς γιὰ τὴν Νικήτη, ἡ ὁποία ἦταν ἕνα ἀναπτυσσόμενο δυναμικὸ χωριό.

Στὶς ἀρχὲς τοῦ 1867 εἶχε ἀποφασισθῆ ἡ ἀνέγερση τοῦ νέου ναοῦ, ἀλλὰ προέκυψε ἔντονη ἐνδοκοινοτικὴ διαμάχη γιὰ τὴν θέση του. Στὴν διαμάχη ἐνεπλάκησαν (ἂν δὲν τὴν προκάλεσαν) καὶ οἱ δύο ἀντίπαλες πολιτικὲς παρατάξεις ποὺ διεκδικοῦσαν τὴν διοίκηση τοῦ χωριοῦ. Ἐν τέλει ἐπεκράτησε ἡ ἄποψη ποὺ ὑποστήριζε τὴν ἀνέγερση στὴν θέση ποὺ βρίσκεται σήμερα (εἰκ. 3), δηλαδὴ στὴν

---

1. Ἰωακ. Ἀθ. Παπάγγελος, «Ἡ Χαλκιδικὴ κατὰ τοὺς Μέσους Χρόνους», στο: *Ἡ Ἱστορία τῆς Χαλκιδικῆς*, Θεσσαλονίκη 1998, 98. Ο ἴδιος, «Νικήτης Ἐγκώμιον», *5ο Συμπόσιο τοῦ Ἁγίου Νικήτα, Νικήτη 17 Σεπτεμβρίου 2000*, Ἑορταστικὴ ἔκδοση γιὰ τὰ ἑπτακόσια χρόνια ἀπὸ τὴν ἵδρυση τῆς Νικήτης Χαλκιδικῆς, 1300-2000, (ἔκδ. Δήμου Σιθωνίας, ἐπιμ. Ἰωακ. Δ. Κρικελίκου) Θεσσαλονίκη 2001, 69-73.

2. Διαπιστώθηκε μὲ σύντομη ἀνασκαφικὴ ἔρευνα, τὴν ὁποία πραγματοποίησα τὸ 1998 στὸ προαύλιο, ἀμέσως νοτιοδυτικῶς τοῦ ναοῦ.

3. Ἤδη τὸ 1830, ὅταν ἐπισκέφθηκε τὴν Νικήτη ὁ D. Urquhart σημείωσε τὴν ὕπαρξη ἑπτὰ μαρμαρίνων κιόνων ἔξω ἀπὸ τὴν ἐκκλησία καὶ ἄλλης μιᾶς στὰ θεμέλια τοῦ μανδρότοιχου ποὺ τὴν περιέβαλλε· D. Urquhart, *The Spirit of the East*, 2, Λονδῖνο 1838 (2α ἔκδ.), 134. Σήμερα σώζονται τρία τεμάχια κιόνων στημένα δίπλα στὴν εἴσοδο τοῦ νεκροταφείου καὶ λίγα ἄλλα διάσπαρτα ἀρχιτεκτονικὰ μέλη.

νότια ἄκρη τῆς κορυφῆς τοῦ ἀντερείσματος, περὶ τὰ 50 μέτρα νοτίως τοῦ παλαιοῦ ναοῦ καὶ τοῦ κοιμητηρίου. Πρόκειται γιὰ ἐντυπωσιακὴ θέση, ἡ ὁποία ἐδέσποζε στὴν μέση τοῦ τότε χωριοῦ, ἀλλὰ ἦταν βασανιστικὴ γιὰ τοὺς ὁδοιποροῦντες γέροντες καὶ δὲν ἦταν δυνατὸν νὰ προβλεφθῆ ἡ μελλοντικὴ ἐπέκταση τοῦ οἰκισμοῦ πρὸς τήν, ἀπέχουσα δύο χιλιόμετρα, παραλία. Τὰ τῆς ἀνεγέρσεως τοῦ ναοῦ περιέγραψε τὸ 1870 ὁ Νικόλαος Χρυσανθίδης. Παραθέτουμε τὸ σχετικὸ ἀπόσπασμα ἀπὸ τὸ δυσεύρετο κείμενό του[4]:

«*Ὁ Ἱεράρχης οὗτος* (=ὁ Κασσανδρείας Χρύσανθος ὁ Καισαρεύς) *εἶναι λίαν ἀξιέπαινος διὰ τοὺς κόπους καὶ μόχθους, οὓς κατέβαλε διὰ τὴν ἀνέγερσιν τῆς Ἐκκλησίας τοῦ περὶ οὗ ὁ λόγος χωρίου. Τὸ χωρίον Νικήτη ἐκέκτητο ἀρχαίαν τινα Ἐκκλησίαν σμικροτάτην, ἐν ᾗ ἐκκλησιαζόμενοι οἱ κάτοικοι ἐστενοχωροῦντο μεγάλως ἕνεκα τῆς μικρᾶς χωρητικότητος αὐτῆς, πρὸ πάντων ἐν καιρῷ χειμῶνος, διότι ἐξετίθεντο εἰς τὰς βροχὰς καὶ χιόνας τοῦ χειμῶνος. Μολονότι δ' ὑπέφερον τοιαῦτα καὶ τοσαῦτα δεινά, ἕνεκα τῆς ἀγροικίας καὶ ἀναισθησίας σχεδὸν ἀπὸ τόσων ἐτῶν διχονοοῦντες δὲν ἐπεχείρουν νὰ ἀνεγείρωσιν εὐρύχωρον Ἐκκλησίαν, καί τοι ἐπὶ τοσοῦτον προτρεψάντων αὐτοὺς τῶν κατὰ καιροὺς Ἀρχιερέων, Μητροπολιτῶν Κασσανδρείας τῶν ἀοιδίμων Δανιὴλ καὶ Ἰακώβου (τοῦ Πατριάρχου Ἀλεξανδρείας) Ἱερεμίου (ἐν Μιτυλήνῃ ἤδη διατρίβοντος), Ἰγνατίου (τοῦ ἀοιδίμου Μητροπολίτου Ἐλασσῶνος) καὶ Νεοφύτου (τοῦ νῦν Σεβασμιωτάτου Μητροπολίτου Δέρκων)*[5]. *Ἀλλ' ὁ ῥηθεὶς Ἱεράρχης Κασσανδρείας Κ. Χρύσανθος, ὁ ἐκ Καισαρείας οὐκ οἶδ' ὅπως ἐπὶ τέλους κατέπεισε τοὺς κατοίκους τούτους ἵνα ἀνεγείρωσι τὸ ἱερὸν ἐκεῖνο οἰκοδόμημα.*

Ἀλλὰ τότε καὶ τῆς ἀνεγέρσεως ἐγκριθείσης καὶ ἀποφασισθείσης, τῆς δὲ διὰ τὴν ἀνέγερσιν ἀναγκαιούσης ὕλης προπαρασκευασθείσης, πρὸς δὲ καὶ τοῦ Ἀρχιτέκτονος ἐπὶ παρουσίᾳ τοῦ ῥηθέντος Ἱεράρχου συμφωνηθέντος ἀκόμη, αἴφνης διαῤῥύγνηται διαφωνία μεγίστη μεταξὺ τῶν κατοίκων, εἰς δύο διαιρεθέντων φατρίας, ὧν οἱ μὲν ἔλεγον ὅτι ἡ Ἐκκλησία πρέπει νὰ ἀνεγερθῇ ἐπὶ τοῦ παρὰ τῇ δεξιᾷ τοῦ χωρίου πλευρᾷ ὑψουμένου λόφου, οἱ δὲ ἔλεγον ὅτι πρέπει νὰ ἀνεγερθῇ ἐν τῷ μέσῳ τοῦ χωρίου (ἐπὶ θέσεως στενωποῦ καὶ βορβορώδους). Τέ-

4. Νικολάου Β. Χρυσανθίδου, *Αὐτοσχέδιος περιγραφὴ τῆς Χαλκιδικῆς Χερσονήσου μετ' ἀρχαιολογικῶν σημειώσεων καὶ ἱστορικῶν συμβάντων*, Κωνσταντινούπολις 1870, σ. 16-17, σημ. 1. Τὸ βιβλίο ἀφιερώνεται «Τῷ Σεβασμιωτάτῳ πρώην Μητροπολίτῃ Κασσανδρείας Κυρίῳ Κυρίῳ ΧΡΥΣΑΝΘΩι τῷ Καισαρεῖ, Ἀνδρὶ φιλογενεῖ καὶ φιλομούσῳ καὶ καθ' ἅπασαν μὲν ἀρετὴν ἀγαθῷ, ἐμοὶ δ' εὐεργετικωτάτῳ Γέροντι, τήν δε τὴν βίβλον ἀνατίθημι. *Ὁ Ἐκδότης*». Ὁ Χρυσανθίδης ἦταν «παρατρεχάμενος» τοῦ Χρυσάνθου καὶ ἡ ἔκδοση τοῦ βιβλίου, προφανῶς, ἀποσκοποῦσε στὴν ἀποκατάσταση τοῦ τρωθέντος κύρους τοῦ Χρυσάνθου, μετὰ τὴν ἐκδίωξή του ἀπὸ τὴν Μητρόπολη Κασσανδρείας, τὸν Δεκέμβριο τοῦ 1867.

5. Οἱ ἀναφερόμενοι μητροπολῖτες ἐποίμαναν τὴν Κασσανδρείας κατὰ τὰ ἔτη: Δανιὴλ 1824-1832, Ἰάκωβος 1832-1846, Ἱερεμίας 1846-1851, Ἰγνάτιος 1851-1860, Νεόφυτος 1860-1865, Χρύσανθος 1865-1867.

λος ὑπερισχυσάσης τῆς γνώμης τῆς εὖ φρονούσης μερίδος, ἧς ἡγεῖτο Γερο-Παναγιώτης[6] *τις, ἤρξατο μετὰ τὴν συμφιλίωσιν ἀμφοτέρων τῶν μερῶν ἡ ἀνέγερσις τοῦ ναοῦ κατὰ μῆνα Μάρτιον τοῦ 1867 ἔτους, ὅτε καὶ ἁγιασμοῦ τελουμένου παρὰ τοῦ περὶ οὗ ὁ λόγος Ἀρχιερέως ἐπὶ τῶν θεμελίων τοῦ ναοῦ, ἐτέθη ὁ θεμέλιος λίθος ἐπ' ὀνόματι τοῦ Ἁγίου Μάρτυρος Νικήτα (κατὰ τὸν τῆς παλαιᾶς ἐκκλησίας ἅγιον ἐξ οὗ καὶ τὸ ὄνομα ἔλαβε τὸ χωρίον*[7]*), παρόντος τότε καὶ τοῦ προηγουμένου τῆς ἐν Ἄθωνι Μονῆς τοῦ Ξηροποτάμου Κ. Διονυσίου*[8] *μετὰ καὶ τριῶν ἄλλων Μοναχῶν. Κατὰ τὴν οἰκοδομὴν ταύτην ἐπεστάτει ὁ περὶ οὗ ὁ λόγος Ἱεράρχης συντρέχων καὶ προμηθεύων αὐτοπροσώπως κατὰ πάντα τὰ ἀναγκαιοῦντα· καὶ ἤδη τὸ χωρίον τοῦτο κέκτηται μίαν λαμπρὰν ἐκκλησίαν καὶ μεγαλοπρεπῆ, καταθέλγουσαν τοὺς θεατάς, διότι φαίνεται μακρόθεν ὑψουμένη ἐπὶ τοῦ προῤῥηθέντος λόφου τοῦ ἐπικειμένου τῷ χωρίῳ, ὡς ἄνω εἴρηται, ὡς κομψότατον καὶ περικαλλὲς προπύργιον. Ἀλλ' ὢ τῆς ἀγνωμοσύνης! χολὴν ἀντὶ τοῦ μάννα ἀπέδωκαν τῷ ἀξιεπαίνῳ Ἱεράρχῃ Κ. Χρυσάνθῳ, τῷ καὶ αὐτὸ τὸ συμφέρον αὐτοῦ θυσιάσαντι δι' αὐτούς, οἱ στυγεροὶ οὗτοι κάτοικοι ἕνεκα ἀτομικῶν παθῶν καὶ παρανόμων αἰτήσεών των καταδιώξαντες αὐτὸν μετά τινων ὀλιγαρίθμων ἀσυνειδήτων*[9]*»*.

Τὰ ἀπαραίτητα χρήματα γιὰ τὴν ἀνέγερση τοῦ ναοῦ ἐξασφαλίσθηκαν μέ: 1ον, πενταετῆ προπώληση τοῦ «κισλᾶ» (δικαίωμα θερινῆς βοσκῆς) στὸν Σαρακατσᾶνο μεγαλοκτηνοτρόφο Βασίλειο Σουλτογιάννη, ἀπὸ τὸ Κιουστεντὴλ[10].

---

6. Γιὰ τὸν Γερο-Παναγιώτη (Δημήτριο Παναγιώτου), μουχτάρη τῆς Νικήτης κατὰ περιόδους, κατὰ τὰ ἔτη 1860-1900 καὶ τὴν διαμάχη του μὲ τὸν ἀντίπαλό του Γερο-Ἀναγνώστη, βλ. Γ. Δ. Κανατᾶς, *Ἡ παλιὰ Νικήτη*, Θεσσαλονίκη ²2000, 31-32.

7. Πρόκειται γιὰ ἀνακρίβεια τοῦ Χρυσανθίδου. Γιὰ τὴν ἐτυμολογία τοῦ ὀνόματος τῆς Νικήτης (ἐκ τοῦ «Νεακίτου»), βλ., Ἰωακ. Ἀθ. Παπάγγελος, «Συμβολὴ εἰς τὴν ἐτυμολογίαν τοῦ ὀνόματος τοῦ χωρίου Νικήτη τῆς Χαλκιδικῆς», *Μακεδονικά* 12 (1972), 303-316.

8. Περὶ τοῦ σπουδαίου καὶ δυναμικοῦ τούτου ἀνδρός, καταγομένου ἀπὸ τὸν Ἅγιο Μάμαντα τῆς Χαλκιδικῆς καὶ κυριαρχήσαντος στὰ πράγματα τῆς Μονῆς του ἀπὸ τὸ 1837 (= ἔτος ἐκλογῆς του ὡς Προϊσταμένου) μέχρι τὸν θάνατό του (5 Ἰουλίου 1873), βλ., προηγούμενος Εὐδόκιμος Ξηροποταμηνός, *Ἡ ἐν Ἁγίῳ Ὄρει Ἄθῳ (...) Μονὴ τοῦ Ξηροποτάμου, 424-1925,* Θεσσαλονίκη-Σέρραι 1926, 156-158. Φωτογραφία τοῦ (παρασημοφορημένου) Διονυσίου δημοσίευσε ὁ Μανουὴλ Ἰω. Γεδεών, *Ἀποσημειώματα Χρονογράφου, 1800-1913*, ἐν Ἀθήναις 1932, 260.

9. Προφανῶς ἀναφέρεται στὴν ἀναφορὰ ποὺ ὑπεβλήθη ἀπὸ πολλοὺς Χαλκιδικιῶτες πρὸς τὸ Πατριαρχεῖο, μὲ παράπονα γιὰ τὴν συμπεριφορὰ τοῦ Χρυσάνθου, μὲ ἀποτέλεσμα νὰ ἐξαναγκασθῆ σὲ παραίτηση, τὸν Δεκέμβριον τοῦ 1867. Γιὰ τὸν ἰδιόρρυθμο χαρακτῆρα τοῦ Χρυσάνθου, τὴν ἀνάλογη συμπεριφορά του, τὴν γλωσσικὴ ἰδιαιτερότητά του, μὲ σύντομες βιογραφικὲς πληροφορίες, μᾶς παραδίδει χαρακτηριστικὲς πληροφορίες ὁ, Μ. Ἰ. Γεδεών, *Μνεία τῶν πρὸ ἐμοῦ, 1800-1863-1913*, ἐν Ἀθήναις 1936, 137-140.

10. Χρυσανθίδης, ἔ.ἀ., σ. 17-18. Γιὰ τὶς σχέσεις τῶν Σουλτογιανναίων μὲ τὴν Νικήτη, βλ., Τρ. Ἀναγνωστάρας, «50 δημοτικὰ τραγούδια Νικήτης», *Χρονικὰ τῆς Χαλκιδικῆς* 4 (1962),

2ον, προφανῶς, χρηματικὴ διευκόλυνση ἀπὸ τὴν Μονὴ Ξηροποτάμου[11]. 3ον, οἰκονομικὴ συμβολὴ τῆς Μονῆς Βατοπεδίου[12] καὶ ἄλλων ἁγιορειτικῶν Μονῶν[13], προφανῶς μετὰ ἀπὸ ἔκδοση τῆς συνήθους ἱεροκοινοτικῆς «πανταχοῦσας»[14]. 4ον, μὲ ποικίλες εἰσφορὲς τῶν Νικητιανῶν καὶ 5ον, μὲ συνδρομὴ «πάντων τῶν κατοίκων τῆς Χαλκιδικῆς Χερσονήσου»[15].

214, σημ. 2. Κανατᾶς, ἔ.ἀ., 191. Σὲ ἐπικοινωνία μου μὲ τὸν πολιτικὸ μηχανικὸ Χρῆστο Σουλτογιάννη (29 Ἰουνίου 2011), διεπίστωσα ὅτι στὴν οἰκογενειακὴ παράδοση τῶν Σουλτογιανναίων διασώζεται ἡ σχέση τους μὲ τὴν Νικήτη καὶ τὸν ναὸ τοῦ Ἁγίου Νικήτα, ἀλλὰ τὸ ὄνομα «Βασίλειος» καὶ ἡ καταγωγὴ ἀπὸ τὸ Κιουστεντὴλ τοὺς εἶναι ἄγνωστα.

11. Καλὴ ἔνδειξη τῆς Ξηροποταμινῆς οἰκονομικῆς συμβολῆς ἀποτελεῖ ἡ παρουσία τοῦ μεγαλοπαράγοντος τῆς Μονῆς προηγουμένου Διονυσίου στὴν τελετὴ θεμελιώσεως τοῦ ναοῦ, συνοδευομένου μάλιστα ἀπὸ τρεῖς μοναχούς.

12. Στὸ Ἀρχεῖο τῆς Μονῆς Βατοπεδίου, στὸν κώδικα ὅπου καὶ ἡ «Ληψοδοσία» τοῦ 1867, στὴν «Ἄθροισιν Β΄» τῶν Δόσεων, διαβάζουμε ὅτι τὴν 26η Μαρτίου δόθηκαν «γρόσια 200, εἰς συνδρομὴν μιᾶς νεοδμήτου Ἐκκλησίας ἐν τῷ χωρίῳ Νικῆτι». Στὴν ἀντίστοιχη θέση τῆς «Ληψοδοσίας» τοῦ 1872, διαβάζουμε: «γρ. 184, εἰς συνδρομὴν νεοδμηθείσης ἐκκλησίας τοῦ Ἁγίου Μάρτυρος Νικήτα ἐν Νικήτῃ, συστάσει τοῦ Ἁγ. Κασσανδρείας». Παράλληλα, στὴν «Ἄθροισιν ΙΑ΄» τῶν «Λήψεων» τοῦ ἴδιου ἔτους, διαβάζουμε: «γρ. 8652, ἀπὸ ἐξαργυρώσεως τοῦ ἐπὶ χώρας Νικήτης ὁμολόγου ἐξ 150# (=χρυσῶν νομισμάτων) αὐστριακῶν κεφαλαίου καὶ 30# δύο ἐτῶν τόκους πρὸς 10%, πλὴν 12# χαρισθέντων αὐτοῖς, διὰ τοῦ Γέροντος Μαξίμου». Τὸ δάνειο τῶν 150 «καισαροβασιλικῶν» τὸ πῆρε ἡ κοινότητα Νικήτης πρὸ τοῦ 1860 γιὰ ἄγνωστους λόγους. Τὸ χάρισμα τῶν ἐκ τῶν τόκων 12 χρυσῶν νομισμάτων δὲν πρέπει νὰ εἶναι ἄσχετο μὲ τὶς δαπάνες ἀνεγέρσεως τοῦ ναοῦ.

13. Στὶς «Ληψοδοσίες» τῆς Μονῆς Βατοπεδίου, τοῦ β΄ μισοῦ τοῦ 19ου αἰῶνος, βρίσκουμε πλῆθος ἐγγραφῶν γιὰ μικροχρηματοδοτήσεις ἀνεγέρσεως ναῶν καὶ σχολείων στὴν Χαλκιδικὴ καὶ ἀλλοῦ. Π.χ. στὴν «Ληψοδοσία» τοῦ 1860 διαβάζουμε στὸ κεφάλαιο «Ἄθροισις Β΄» τῶν Δόσεων:

-γρόσια 70, τῇ νεοδμήτῳ Ἐκκλησίᾳ τοῦ χωρίου Κρήμνιας (=Κρήμνης).

-γρ. 140, τῇ Ἐκκλησίᾳ καὶ Σχολῇ τοῦ Ἰσβόρου (=Στρατονίκης).

-γρ. 70, τῇ Ἐκκλησίᾳ Πολυγύρου.

-γρ. 350, τῇ νέᾳ Ἐκκλησίᾳ τῆς Συκιᾶς.

-γρ. 244, τῇ νέᾳ Σχολῇ τῆς ἐν Κασσάνδρᾳ Βάλτης (=Κασσάνδρεια).

Στὴν ἀντίστοιχη «Ἄθροισιν» τοῦ 1867, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν προαναφερθεῖσα «δόσιν» πρὸς τὴν Νικήτη, διαβάζουμε:

-γρ. 51,20, εἰς συνδρομὴν μιᾶς νεοδμήτου Ἐκκλησίας ἐν Συκιᾷ.

-γρ. 17,20, εἰς συνδρομὴν μιᾶς νεοδμήτου Ἐκκλησίας ἐν τῷ χωρίῳ ἅγιος Νικόλαος.

-γρ. 35, εἰς συνδρομὴν μιᾶς νεοδμήτου Ἐκκλησίας ἐν τῷ χωρίῳ Τοπλίκι (=Γεροπλάτανος), τῆς Ἐπ. Ἀρδαμερίων.

-γρ. 103, εἰς συνδρομὴν τοῦ ἐν Συκιᾷ νεοδμήτου Σχολείου.

-γρ. 20, εἴς τινα Νικητιανὸν ἀνάπηρον.

Ἀνάλογη τακτικὴ ἀκολουθοῦσαν καὶ οἱ ἄλλες ἁγιορειτικὲς Μονές.

14. «Πανταχοῦσα»= (ἐκ τοῦ «ἁπανταχοῦ»), συστατικὴ ἐπιστολὴ τῆς Ἱερᾶς Κοινότητος πρὸς τὰ ἁγιορειτικὰ ἱδρύματα γιὰ οἰκονομικὴ ἐνίσχυση ἀναξιοπαθοῦντος.

15. Χρυσανθίδης, ἔ.ἀ., 16.

Ὁ ναὸς εἶναι τοῦ συνήθους τύπου τῶν ἐνοριακῶν ναῶν τῆς Χαλκιδικῆς τοῦ 19ου αἰῶνος: τρίκλιτη, ξυλόστεγη βασιλικὴ μὲ στοὰ στὴν δυτικὴ πλευρά, πάνω ἀπὸ τὴν ὁποία βρίσκεται ὁ γυναικωνίτης[16]. Ἡ στέγη εἶναι σκαφωτή, κεραμοσκεπής. Οἱ διαστάσεις τῆς κατόψεως, χωρίς τὴν κόγχη, εἶναι 29,70 Χ 16 μ.

Οἱ λίθοι γιὰ τὴν ἀνέγερση τοῦ ναοῦ ἐξασφαλίσθηκαν, ἐν μέρει μὲ τὴν κατεδάφιση τοῦ πυρπολημένου τουρκικοῦ στρατιωτικοῦ «κονακιοῦ» ποὺ ὑπῆρχε στὸ οἰκόπεδο ἀνεγέρσεως[17] (προφανῶς ὁ γνωστὸς ἀπὸ τὶς πηγὲς πύργος τοῦ Νεακίτου, τοῦ 14ου αἰ.[18]) καὶ μὲ λατόμευση «σιδηρόπετρας» στὴν θέση Τοπικό, δηλαδὴ περὶ τὰ δέκα λεπτὰ τῆς ὥρας βορείως τοῦ ναοῦ. Στὸ Τοπικὸ γινόταν λατόμευση μέχρι καὶ τὴν δεκαετία τοῦ 1960. Οἱ μαλακοὶ ἀσβεστόλιθοι (εἰκ. 4 καὶ 12) ποὺ χρησιμοποιήθηκαν γιὰ τοὺς ὀρθογωνισμένους γωνιολίθους, πρέπει νὰ προέρχονται ἀπὸ λατομεῖα τοῦ γειτονικοῦ χωριοῦ Ἅγιος Νικόλαος, δηλαδὴ ἀπὸ ἀπόσταση 30 λεπτῶν τῆς ὥρας. Ἕνας ὀγκώδης γρανιτόπλινθος, χρησιμοποιηθεῖς ὡς ὑπέρθυρο στὴν βόρεια εἴσοδο τοῦ ναοῦ (εἰκ. 5), πρέπει νὰ προέρχεται ἀπὸ ἀρχαῖο κτήριο τῆς περιοχῆς[19], μὲ πιθανὴ ἐνδιάμεση χρήση στὸν προαναφερθέντα πύργο. Οἱ πλακαροὶ ὀπτόπλινθοι ποὺ χρησιμοποιήθηκαν στὰ τοξωτὰ ὑπέρθυρα, στὰ κεραμοπλαστικά (εἰκ. 4) καὶ στὴν γριπῖδα τῆς στέγης, πιθανῶς νὰ κατασκευάσθηκαν στὸ παραθαλάσσιο «Κεραμαριό» τῆς Νικήτης, ὅπου παράγονταν συμπαγῆ τοῦβλα μέχρι καὶ τὰ τέλη τῆς δεκαετίας τοῦ 1950[20]. Ὁ ἀσβέστης κατασκευάσθηκε σὲ κάποια ἀπὸ τὰ πολλὰ παλαιὰ ἀσβεστοκάμινα τῆς κτηματικῆς περιφέρειας δυτικῶς τοῦ χωριοῦ, τὰ ὁποῖα ἔψηναν ἀσβεστολίθους ποὺ βρίσκονται διάσπαρτοι στὰ ἀργιλοχώματα τῆς περιοχῆς. Ἡ ἄμμος, μακροσκοπικῶς ἐξεταζόμενη, προέρχεται ἀπὸ τοὺς χειμάρρους τῆς περιοχῆς.

Ἡ ἀπαραίτητη ξυλεία τῆς στέγης ξυλεύθηκε ἀπὸ τὰ πέριξ τοῦ χωριοῦ δάση χαλεπίου πεύκης. Εἰδικὰ γιὰ τὸν μονοκόμματο μεγάλο «κορφιάτη» τῆς στέγης, μήκους περίπου 21 μέτρων, ἡ τοπικὴ παράδοση ἀναφέρει ὅτι προερχόταν ἀπὸ μία μεγάλη, εὐθυτενῆ καὶ μοναχικὴ δρῦ, κατάλοιπο τῆς ἀρχαίας χλωρί-

---

16. Σ' αὐτὸν τὸν ἀρχιτεκτονικὸ τύπο ἀνήκει ἡ συντριπτικὴ πλειοψηφία τῶν ἐνοριακῶν ναῶν τῆς Χαλκιδικῆς χερσονήσου τοῦ 19ου αἰῶνος, προεπαναστατικῶν καὶ μετεπαναστατικῶν. Βλ., Ἀπ. Γ. Σιῶκος, *Περὶ τοῦ ἐνοριακοῦ ναοῦ τῶν Ἀρχαγγέλων τοῦ Παλαιοχωρίου Χαλκιδικῆς (1899 – 1999)*, Θεσσαλονίκη 1999, 26.

17. Παπάγγελος, Συμβολή, ἔ.ἀ., 304. Κανατᾶς, ἔ.ἀ., 23.

18. D. Papachryssanthou, *Actes de Xénophon*, Παρίσι 1986, 39. Πρώτη ἀναφορὰ τοὺ πύργου, ἔ.ἀ., ἔγγρ. 12 (τοῦ 1318), στ. 26. Παπάγγελος, Ἡ Χαλκιδικὴ κατὰ τοὺς Μέσους Χρόνους., 98.

19. Λίγοι ἀντίστοιχοι γρανιτόπλινθοι βρίσκονται ἀκόμη διάσπαρτοι στὴν περιοχὴ Ἀνεμόμυλος, ἀμέσως νοτίως τοῦ νέου ναοῦ τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου, δηλαδὴ σὲ ἀπόσταση περίπου δεκαπέντε λεπτῶν ἀπὸ τὸν Ἅγιο Νικήτα. Γιὰ τὸν ἐκεῖ «παλαιόπυργο» τοῦ 14ου αἰῶνος καὶ τὰ παλαιότερα κτήρια, βλ., Ἰωακ. Ἀθ. Παπάγγελος, «Ἐπιγραφὴ γιὰ τὸν βασιλέα Φίλιππο, ἀπὸ τὴν Νικήτη Χαλκιδικῆς», *Τεκμήρια* 5 (2000), 108-114.

20. Ἄγγ. Φ. Μάντσιος, *Νικητιανῶν θαλασσινὲς διαδρομές*, Θεσσαλονίκη 2010, 233.

δας τῆς περιοχῆς[21], τὴν ὁποία ἔκοψαν, ἐπεξεργάσθηκαν καὶ μετέφεραν τὰ παλλικάρια τοῦ χωριοῦ. Γιὰ τὴν προέλευση τῶν κεραμιδιῶν (τύπου «λούκια») δὲν γνωρίζουμε· πιθανῶς νὰ τὰ ἔφεραν μὲ καΐκι ἀπὸ τὴν ἀπέναντι καὶ σὲ ἀπόσταση 14 μιλίων εὑρισκομένη χερσόνησο τῆς Κασσάνδρας, ὅπου λειτουργοῦσαν ἀπὸ αἰώνων πλεῖστα ὅσα κεραμοποιεῖα, μὲ παραθαλάσσιους κλιβάνους. Ἄλλωστε ἐνθυμοῦμαι καὶ 'γώ, μέχρι καὶ τὴν δεκαετία τοῦ 1950, καΐκια νὰ ξεφορτώνουν Κασσανδρινᾶ κεραμίδια στὴν σκάλα τῆς Νικήτης[22], προερχόμενα ἀπὸ τὰ κεραμαργιὰ τῆς ἔναντι Καψόχωρας (σήμερα «Πευκοχώρι»). Τὰ «γυφτόκαρφα» γιὰ τὶς ξυλοκατασκευές, καὶ τοὺς σιδερένιους γωνιακοὺς ἐνισχυτικοὺς συνδέσμους μὲ τὴν πτηνόμορφη ἀπόληξη καὶ τὴν σφήνα (εἰκ. 6), πρέπει νὰ τὰ κατασκεύασε ἐπὶ τόπου ὁ «χαλκιᾶς» τοῦ οἰκοδομικοῦ συνεργείου.

Δὲν γνωρίζουμε τὴν προέλευση τοῦ (προφανῶς πολυπληθοῦς) οἰκοδομικοῦ συνεργείου, ἀλλὰ ὑποθέτουμε ὅτι πρόκειται γιὰ «Ἀρβανιτάδες». Ὅπως ἀναφέρει ὁ Χρυσανθίδης, ἡ θεμελίωση τοῦ ναοῦ ἔγινε τὸν Μάρτιο τοῦ 1867 ἀπὸ τὸν Μητροπολίτη Κασσανδρείας Χρύσανθο, ὅταν εἶχαν ἤδη συγκεντρωθῆ τὰ ἀπαραίτητα ὑλικὰ καὶ εἶχε συμφωνηθῆ καὶ ὁ «Ἀρχιτέκτων».

Στὴν ἀνατολικὴ ὄψη τῆς νοτιοανατολικῆς γωνίας τοῦ ναοῦ, βρίσκεται λιθανάγλυφο (εἰκ. 7), στὸ ὁποῖο εἰκονίζεται σταυρὸς μὲ ΙΣ/ΧΡ / ΝΙ/ΚΑ, πάνω ἀπὸ τὸ 1867. Ἑκατέρωθεν ἀνὰ ἕνα κυπαρίσσι, πάνω στὰ ὁποῖα ἀναγράφεται σκαλισμένη ἡ (δυσδιάκριτη) ἡμερομηνία: *Ἀπρι/λίου 15.* Στὴν δυτικὴ ὄψη τοῦ ναοῦ εἶναι ἐνσωματωμένες δύο ἐπιγραφές, σκαλισμένες σὲ πέτρες: ἡ μία (εἰκ. 4), σὲ μαλακὸ ἀσβεστόλιθο στὴν βορειοδυτικὴ γωνία, λίγο πάνω ἀπὸ τὴν μέση τοῦ ὕψους, μὲ τὴν ἐπιγραφὴ «Αωξζ *Μαΐου 15*» καὶ ἡ ἄλλη (εἰκ. 8) σὲ μάρμαρο, λίγο κάτω ἀπὸ τὴν νοτιοδυτικὴ γριπίδα, μὲ τὴν ἐπιγραφὴ «*1867 Μαΐου 12*». Ἐὰν θεωρήσουμε ὅτι οἱ ἐπιγραφὲς ἐνσωματώθηκαν κατὰ τὶς ἀναφερόμενες ἡμέρες, τότε ἔχουμε μία ἔνδειξη τοῦ ταχύτατου ρυθμοῦ μὲ τὸν ὁποῖον προχωροῦσε ἡ ἐργασία.

Προφανῶς ἡ οἰκοδόμηση ἄρχισε ἀπὸ τὴν ἀνατολικὴ πλευρὰ τοῦ ναοῦ. Ἐπί πλέον διαπιστώνουμε ὅτι τὰ γειτονικὰ οἰκοδομικὰ συνεργεῖα ἐργάζονταν σὲ ἀνεξάρτητες ἀλφαδιὲς καὶ ὅτι κτίσθηκε πρῶτα ἡ ΝΔ γωνία, τῆς ὁποίας ἡ θεμελίωση ἦταν πολὺ βαθειὰ λόγῳ τῆς κλίσεως τοῦ ἐδάφους, καὶ μετὰ ἡ ΒΔ. Πάντως εἶναι ἐντυπωσιακὸς ὁ ταχύτατος ρυθμὸς ἀνεγέρσεως τοῦ ναοῦ: θεμελίωση τὸν Μάρτιο τοῦ 1867 καὶ προφανὴς περάτωση τῆς τοιχοδομίας περὶ τὰ τέλη Μαΐου τοῦ ἰδίου ἔτους[23]. Ἀκολούθησε ἡ κατασκευὴ τῆς στέγης (μὲ κε-

21. Παπάγγελος, Συμβολή, 306-307. Ἰωακ. Ἀθ. Παπάγγελος, *Χαλκιδική*, Θεσσαλονίκη 1981, 182.

22. Κανατᾶς, ἔ.ἀ., 198, φωτ. 58, ὅπου εἰκονίζονται Κασσανδρινᾶ κεραμίδια ἀκουμπισμένα στὴν ἀμμώδη ἀκτὴ τῆς Νικήτης, τὰ ὁποῖα μόλις ξεφορτώθηκαν ἀπὸ τὸ καΐκι.

23. Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν κεραμοπλαστικὴ ἐπιγραφὴ μὲ τὸ ἔτος 1867, ποὺ ὑπάρχει στὴν δυτικὴ ὄψη τοῦ ναοῦ (εἰκ. 4), ὑπάρχουν καὶ ἄλλες δύο ἐπιγραφὲς μέ τὸ ἴδιο ἔτος: μία χαραγμένη στὸ

ραμίδια «λούκια») καὶ οἱ ἐσωτερικὲς ξυλουργικὲς ἐργασίες. Τὸ κωδωνοστάσιο (εἰκ. 9) οἰκοδομήθηκε τὸ 1888[24] (εἰκ. 10).

Σύμφωνα μὲ τὴν πρακτικὴ ποὺ ἐφαρμοζόταν μέχρι καὶ τὸν μεσοπόλεμο, οἱ «ντουγραματζῆδες» (=ξυλουργοί), ἔπαιρναν τὸ «ζεμπίλι» μὲ τὰ λιγοστὰ ἐργαλεῖα τους καὶ ἐργάζονταν μέσα στὸ ὑπὸ κατασκευὴ κτήριο. Γι' αὐτὸ καὶ ἄκουσα τὴν παράδοση ὅτι ὁ ἐκ Νικήτης γερο-Γιάννης Μάντσιος προσδιόριζε τὸ ἔτος τελέσεως τοῦ γάμου του, λέγοντας ὅτι «παντρεύτηκε στὰ ροκανίδια τοῦ Ἁγίου Νικήτα», δηλαδὴ κατὰ τὴν περίοδο ποὺ ὁ ναὸς ἦταν ἤδη στεγασμένος, ἐργάζονταν μέσα οἱ ξυλουργοὶ καὶ στὸ δάπεδο ἦταν σκορπισμένα ροκανίδια ἀπὸ τὴν ἐπεξεργασία τῶν ξύλων.

Ὁ νέος ναὸς ἀφιερώθηκε στὴν μνήμη τοῦ μεγαλομάρτυρος Ἁγίου Νικήτα[25] καὶ πανηγυρίζει τὴν 15η Σεπτεμβρίου. Ἀπὸ τὸν ναὸ τοῦ 1867 ἔχουν διασωθῆ μόνον οἱ ἐξωτερικὲς τοιχοποιΐες, διότι πυρπολήθηκε ἀπὸ τοὺς ἀντάρτες κατὰ τὴν μάχη τῆς 22ας Ὀκτωβρίου τοῦ 1948[26]. Ἐκτὸς ἀπὸ τὶς προφορικὲς μαρτυρίες δὲν ἔχουμε στοιχεῖα γιὰ τὶς ἐσωτερικὲς κατασκευὲς τοῦ ναοῦ, τοῦ ὁποίου τὸ ἀρχειακὸ ὑλικὸ ἔχει καταστραφῆ. Ἦταν μία συνήθης τρίκλιτη βασιλικὴ καί, ὅπως διαπιστώνουμε παρατηρῶντας τὶς παλαιότερες ἀπὸ τὴν πυρπόληση φωτογραφίες[27], ἡ ἐξωτερικὴ μορφή της ἐλάχιστα διέφερε ἀπὸ τὴν σημερινή[28]. Ὑπάρχουν τρεῖς εἴσοδοι πρὸς τὸν ναό: ἡ δυτικὴ καὶ κυρία εἴσοδος, ἡ βόρεια, ἀπὸ τὴν ὁποία γίνεται καὶ ἡ ἐκφορὰ τῶν νεκρῶν πρὸς τὸ νεκροταφεῖο μετὰ τὴν σχετικὴ ἀκολουθία, καὶ ἡ νότια[29], ἀπὸ τὴν ὁποία εἰσέρχονται οἱ νύφες.

ἐπίχρισμα τοῦ ὑπερθύρου τῆς βορείας εἰσόδου τοῦ ναοῦ (εἰκ. 5) καὶ ἄλλη μία στὴν ἀντίστοιχη θέση τῆς εἰσόδου τοῦ γυναικωνίτη.

24. Ἡ ἀποκατάσταση τοῦ κωδωνοστασίου στὴν ἀρχικὴ μορφή του ἔγινε τὸ 2008, μὲ μέριμνα καὶ ἐπίβλεψη τοῦ ψάλτου τοῦ ναοῦ, Δημητρίου Δ. Δημαρᾶ.

25. Τὸ ἀναφερόμενο ἀπὸ τὸν Χρυσανθίδη ὅτι ὁ νέος ναὸς τιμᾶται στὸν Ἅγιο Νικήτα «*κατὰ τὸν τῆς παλαιᾶς ἐκκλησίας ἅγιον*», εἶναι λάθος. Ἄλλωστε τὸ βαπτιστικὸ ὄνομα «Νικήτας», ἄρχισε νὰ χρησιμοποιεῖται εὑρέως ἀπὸ τοὺς Νικητιανοὺς μόλις κατὰ τὰ τέλη τοῦ 19ου αἰῶνος, ὅταν ἄρχισαν νὰ νοιώθουν οἰκειότητα πρὸς τὸν «νέο» Ἅγιό τους.

26. Ἡ οἰκοδομὴ τοῦ ναοῦ ἀνακατασκευάσθηκε τὸ 1951/1952, μὲ δαπάνες κυρίως τῶν κατοίκων τῆς Νικήτης. Ἀπὸ τὸν Αὔγουστο τοῦ 1952, τὴν μέριμνα τοῦ ναοῦ ἀνέλαβε ὁ τότε νεοχειροτονηθεὶς παπα-Νικόλαος Καζάνης, ὁ ὁποῖος παρέλαβε τὸν ναὸ μὲ τὰ «μπᾶζα» τῆς πυρπολήσεως καὶ μόνον μὲ τὴν νέα στέγη.

27. Κανατᾶς, ἔ.ἀ., σ. 19, φωτ. 1 (τοῦ 1938), φωτ. 54 (τοῦ 1938), σ, 196, φωτ. 55 (τοῦ 1923) καὶ φωτ. 56 (τοῦ 1926).

28. Τὸ ξυλόπηκτο κεραμοσκεπὲς προστῷο τῆς δυτικῆς ὄψεως (εἰκ. 3) κατασκευάσθηκε τὸ 2009-2010, μὲ δαπάνες καὶ μέριμνα τῆς ἄτυπης ὁμάδας τῶν «Φίλων τοῦ Ἁγίου Νικήτα», προκειμένου νὰ καλυφθοῦν οὐσιαστικές λειτουργικὲς ἀνάγκες τοῦ ναοῦ, ἀλλὰ στὴν πλευρὰ αὐτὴ ποτὲ δὲν ὑπῆρχε κάποια κατασκευή (εἰκ. 11). Ἐπισημαίνω ὅτι δυτικῶς τοῦ ναοῦ, ὅπου καὶ ἡ κυρία εἴσοδός του, μέχρι τὰ μέσα τῆς δεκαετίας τοῦ 1950 ὑπῆρχε μόνον ἕνα ὑποτυπῶδες προαύλιο καὶ ἡ προσέγγιση τοῦ ναοῦ, ἀπὸ αὐτὴ τὴν πλευρὰ ἦταν ἀνηφορικὴ καὶ δυσχερής.

29. Ἡ σημερινὴ νότια εἴσοδος (εἰκ. 12) ἦταν εἴσοδος πρὸς τὴν στοά-νάρθηκα, ἐνῶ ἡ ἀντί-

Ἐσωτερικῶς τὰ κλίτη χωρίζονταν μὲ ξύλινους στύλους ἐπιχρισμένους, γιὰ νὰ μοιάζουν μὲ στρογγυλοὺς κίονες[30]. Τὸ τέμπλο ἦταν ξύλινο ταμπλαδωτό, μὲ ἐπί μέρους ξυλόγλυπτες διακοσμήσεις. Γιὰ τὶς εἰκόνες τοῦ ναοῦ, οἱ ὁποῖες ὅλες κάηκαν, δὲν ἔχω πληροφορίες. Ὁ γυναικωνίτης ἦταν ξύλινος καὶ βρισκόταν πάνω ἀπὸ τὴν δυτικὴ στοά. Πάνω ἀπὸ τὸ στηθαῖο του ὑψώνονταν καφασωτά, τὰ ὁποῖα καθαιρέθηκαν κατὰ τὴν δεκαετία τοῦ 1930 (ὅπως καὶ τῶν περισσοτέρων ναῶν τῆς Μητροπόλεως Κασσανδρείας) μὲ ἐντολὴ τοῦ τότε μητροπολίτου Εἰρηναίου. Ἡ ἄνοδος στὸν γυναικωνίτη γινόταν μὲ ἐσωτερικὴ ξύλινη κλίμακα, ἀλλὰ καὶ μὲ ἐξωτερική, ἀπὸ τὴν βόρεια πλευρά, ποὺ βρισκόταν στὴν θέση τῆς σημερινῆς τσιμεντένιας. Ὁ φωτισμὸς τοῦ γυναικωνίτη ἐνισχυόταν ἀπὸ τὰ ὑπάρχοντα δύο μικρὰ παράθυρα στὴν μεσημβρινὴ πλευρὰ τοῦ ναοῦ (εἰκ. 12), τὸ σταυρόσχημο ὀπαῖο καὶ τὰ τρία παράθυρα τῆς δυτικῆς ὄψεως (εἰκ. 11).

Στὴν μεγάλη καὶ νότια ὄψη τοῦ προτελευταίου γωνιολίθου τῆς νοτιοδυτικῆς γωνίας (εἰκ. 12), εἶναι πρόχειρα χαραγμένη ἀπεικόνιση τῆς νότιας (καὶ κύριας) ὄψης τοῦ ναοῦ (εἰκ. 13 καὶ 14). Τὸ ἀβαθές, ἁπλοϊκὸ καὶ δυσδιάκριτο τοῦ χαράγματος[31] καὶ ἡ δυσπρόσιτη θέση του, ὑποδηλώνουν ὅτι δὲν πρόκειται γιὰ διακοσμητικὸ στοιχεῖο. Ἔχω τὴν γνώμη ὅτι πρόκειται γιὰ τὸ σχέδιο τοῦ ναοῦ, τὸ ὁποῖο ἐπιδείχθηκε ἀπὸ τὸν «Ἀρχιτέκτονα» κατὰ τὴν φάση τῆς συνάψεως τῆς συμφωνίας. Ὁ λίθος μὲ τὸ σχέδιο φυλάχθηκε ὡς τεκμήριο τῶν συμφωνηθέντων μέχρι τὴν ὁλοκλήλωση τῆς τοιχοποιΐας τοῦ ναοῦ, ὁπότε ἐνσωματώθηκε ὡς γωνιόλιθος στὴν θέση ποὺ βρίσκεται σήμερα. Ἡ ἐνσωμάτωση πρέπει νὰ ἔγινε, τόσο γιὰ οἰκονομία ἐργασίας καὶ ὑλικοῦ, ὅσο καὶ γιὰ σεβασμὸ πρὸς τὸ εἰκονιζόμενο καὶ διηνεκῆ τεκμηρίωση τῶν συμφωνηθέντων.

Ἀπὸ τὴν μέχρι τώρα ἀτελῆ ἔρευνά μου, δὲν προέκυψε ἄλλο ἀντίστοιχο παράδειγμα καὶ δὲν γνωρίζω πόσο συνηθισμένη ἦταν ἡ πρακτικὴ αὐτή. Συζητῶντας ὅμως τὸ θέμα μὲ τὸν καθηγητὴ Σταῦρο Μαμαλοῦκο, θυμήθηκε ὅτι εἶχε φωτογραφήσει ἕνα πρόχειρο σκάλισμα ὄψης ναοῦ, στὴν πλακερὴ ἐπιφάνεια ἀκατέργαστου λίθου (εἰκ. 15), ἀκουμπισμένου ἔξω ἀπὸ τὸ καθολικὸ τῆς

στοιχη ἀπ' εὐθείας πρὸς τὸν ναὸ βρισκόταν ἀνατολικώτερα καὶ ἔχει μετατραπεῖ σὲ παράθυρο. Γιὰ τὴν προστασία αὐτῆς τῆς εἰσόδου, κατὰ τὴν οἰκοδόμηση τοῦ ναοῦ τοποθετήθηκαν ξύλινοι κιλλίβαντες, μὲ τὴν προοπτικὴ νὰ κατασκευασθῆ ξυλόπηκτο προστῶο, τὸ ὁποῖο ὅμως δὲν κατασκευάσθηκε. Οἱ ἐξέχοντες κιλλίβαντες (τοὺς ὁποίους πρόλαβα) ἀποκόπηκαν ὡς ἄχρηστοι κατὰ τὴν δεκαετία τοῦ 1960.

30. Κατὰ τὴν ἀνακατασκευὴ τοῦ ναοῦ, μετὰ τὴν πυρπόλησή του, στὴν θέση τῶν κιόνων κατασκευάσθηκαν οἱ ὑπάρχοντες τετράγωνοι πεσσοί.

31. Τὸ τμῆμα τοῦ σχεδίου ποὺ ἀφορᾶ τὴν κόγχη τοῦ Ἁγίου Βήματος καὶ τὸ ἀνατολικὸ ἀπὸ τὰ τέσσερα παράθυρα τοῦ ναοῦ, ἢ καταστράφηκε ἢ δὲν σχεδιάστηκε. Ἡ προσέγγιση στὸν λίθο, γιὰ μελέτη καὶ φωτογράφηση ἔγινε μὲ «καλάθι» γερανοφόρου ὀχήματος, τὸ ὁποῖο ἔθεσε εὐγενῶς στὴν διάθεσή μου ὁ Νικητιανὸς ἠλεκτρολόγος Μιχαὴλ Ἀσυλλόγιστος. Τὸ ψηφιακὸ πανωγράψιμο ἔγινε μὲ τὴν βοήθεια τῆς ἀρχιτέκτονος Ἄννας Παπασωτηρίου.

Μονῆς Ἀβάσσου, στὴν Λακκοπούλα Πρεβέζης, τὴν ἀρχιτεκτονικὴ τῆς ὁποίας δημοσίευσε[32]. Μοῦ ἔστειλε τὶς δημοσιευόμενες φωτογραφίες τοῦ λίθου καὶ τοῦ ναοῦ (εἰκ. 15 καὶ 16) καὶ τοῦ λίθου καὶ διαπιστώνουμε ὅτι πρόκειται γιὰ ἕνα προχειροφτιαγμένο σκίτσο τῆς νότιας (καὶ κύριας ὄψης) τοῦ καθολικοῦ, τὸ ὁποῖο κτίσθηκε τὸ 1853. Στὴν φωτογραφία διακρίνεται καὶ μία κακοχαραγμένη καὶ δυσανάγνωστη ἐπιγραφή.

32. Στ. Β. Μαμαλοῦκος, «Ἡ Μονὴ Ἀβάσσου στὴ Λακκοπούλα τῆς Πρέβεζας», *Ἠπειρωτῶν Κοινόν, Διεπιστημονικὴ Πολιτιστικὴ Ἔκδοση Κρανιᾶς Πρέβεζας καὶ πάσης Ἠπείρου*, 2 (Νοέμβριος 2008), 199-234.



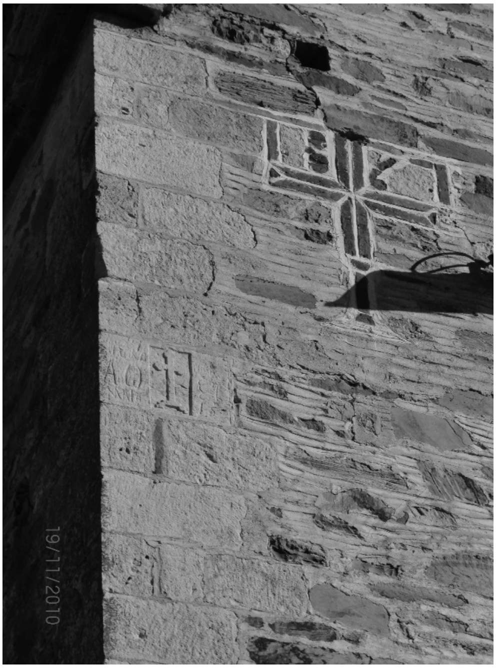
Εἰκ. 1. Νικήτη. Ναὸς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου (16ος αἰ.), σήμερα κοιμητηριακός. Τοιχογραφία στὸ ὑπέρθυρο τοῦ ναοῦ. (19-11-2010).



Εἰκ. 2. Νικήτη. Μαρμάρινο μεσοβυζαντινὸ θωράκιο ἐνσωματωμένο στὸν μανδρότοιχο τοῦ Κοιμητηρίου. (19-11-2010).



Εἰκ. 3. Νικήτη. Ὁ παλαιὸς οἰκιστικὸς πυρῆνας τοῦ χωριοῦ, μὲ τὸν ναὸ τοῦ Ἁγίου Νικήτα, τὸ κοιμητήριο (ἀριστερά) καὶ τὸ σχολεῖο (δεξιά). (27-9-2010).



Εἰκ. 4. Νικήτη.
Ναὸς Ἁγίου Νικήτα (1867).
Ἡ βορειοδυτικὴ γωνία τοῦ ναοῦ,
μὲ τὴν ἐπιγραφὴ
«ΙΣ ΧΣ / ΝΙΚΑ Αωξζ Μαΐου 15»
καὶ τὸ κεραμοπλαστικὸ 1867.
(19-11-2010).



Εἰκ. 5. Νικήτη. Ναὸς Ἁγίου Νικήτα (1867). Τὸ ὑπέρθυρο τῆς βορείου εἰσόδου τοῦ ναοῦ, μὲ τὴν ἀρχαία γρανίτινη λιθόπλινθο ὡς ὑπέρθυρο καὶ τὸ χάραγμα στὸ ἐπίχρισμα: «IC XC 18 67». (8-1-2010).



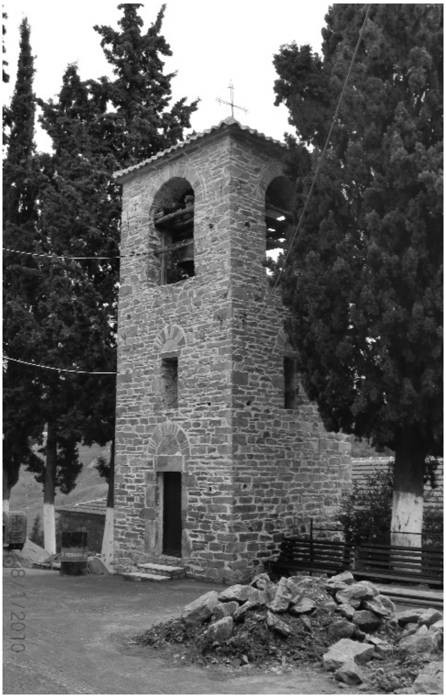
Εἰκ. 6. Νικήτη. Ναὸς Ἁγίου Νικήτα. Ἡ ΝΑ γωνία τοῦ ναοῦ, μὲ τὴν πτηνόμορφη ἀπόληξη τοῦ ἐνισχυτικοῦ σιδερένιου συνδέσμου καὶ τὴν σφήνα. (Ἰούνιος 2011).



Εἰκ.7. Νικήτη. Ναὸς Ἁγίου Νικήτα (1867). Ἡ ἐπιγραφὴ «Ἀπριλίου 15 1867», στὴν νοτιοανατολικὴ γωνία τοῦ ναοῦ. (Ἰούνιος 2011).



Εἰκ.8. Νικήτη. Ναὸς Ἁγίου Νικήτα (1867). Ἡ ἐπιγραφή «1867 Μαΐου 12», στὴν νοτιοδυτικὴ γωνία τοῦ ναοῦ. (19-11- 2010).



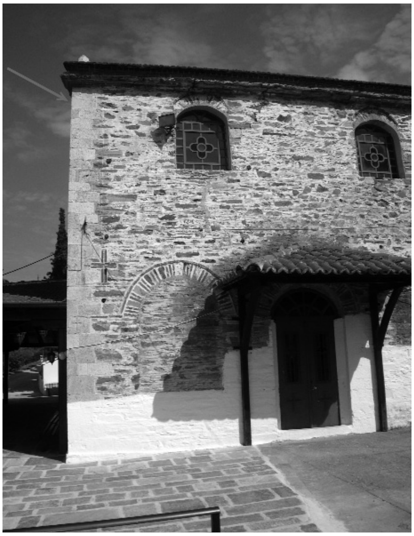
Εἰκ. 9. Νικήτη. Ναὸς Ἁγίου Νικήτα (1867). Τὸ κωδωνοστάσιο τοῦ ναοῦ (1888). (8-1- 2010).



Εἰκ. 10. Νικήτη. Ναὸς Ἁγίου Νικήτα (1867). Ἡ ἐπιγραφὴ τοῦ κωδωνοστασίου: 1888. (Ἰούνιος 2011).



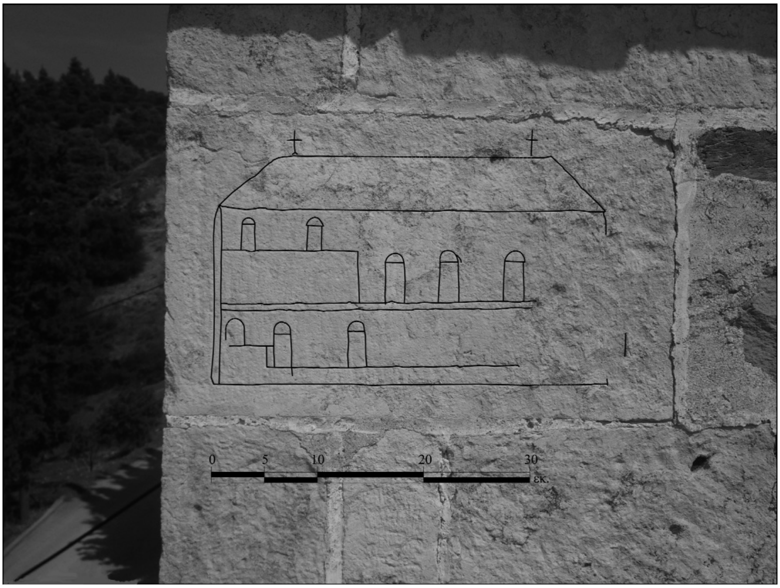
Εἰκ.11. Νικήτη. Ναὸς Ἁγίου Νικήτα (1867). Ἡ δυτικὴ ὄψη τοῦ ναοῦ πρὶν ἀπὸ τὴν κατασκευὴ τοῦ προστώου. (Ἀθ. Θωμᾶς, 2007).



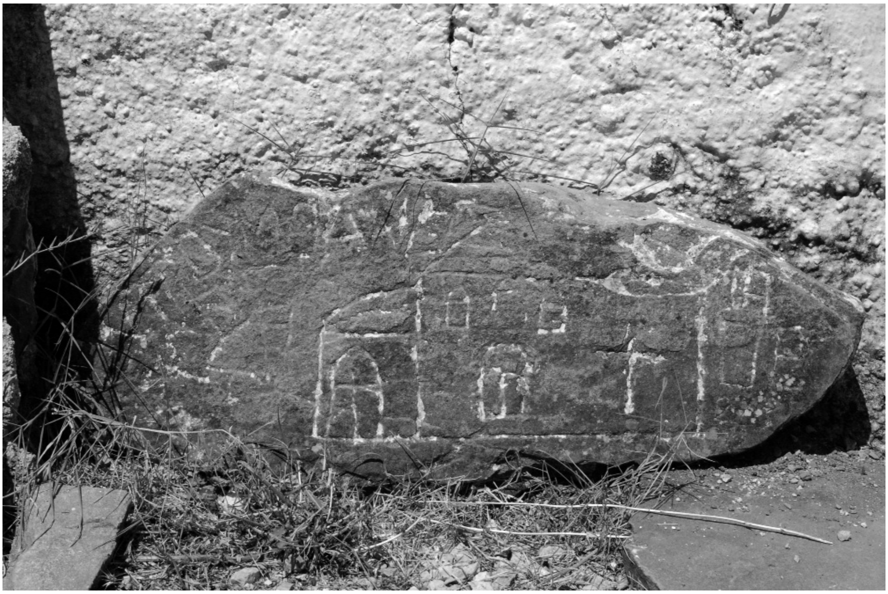
Εἰκ.12. Νικήτη. Ναὸς Ἁγίου Νικήτα 1867). Ἡ νοτιοδυτικὴ γωνία τοῦ ναοῦ. Τὸ βέλος ὑποδεικνύει τὸν γωνιόλιθο μὲ τὸ σκαρίφημα τοῦ ναοῦ. (φωτ. Σεπτέμβριος 2010).



Εἰκ.13. Νικήτη. Ναὸς Ἁγίου Νικήτα (1867). Τὸ σκαρίφημα τοῦ ναοῦ. (Σεπτέμβριος 2010).



Εἰκ.14. Νικήτη. Ναὸς Ἁγίου Νικήτα (1867). Τὸ σκαρίφημα τοῦ ναοῦ μὲ ψηφιακὸ πανωγράψιμο. (Ἄννα Παπασωτηρίου, 2011).



Εἰκ.15. Λακκοπούλα Πρέβεζας.Μονὴ Ἀβάσσου. Ὁ ἐνεπίγραφος λίθος μὲ τὸ σκαρίφημα τοῦ Καθολικοῦ τῆς Μονῆς (Σταῦρος Μαμαλοῦκος, 25-8-2010).



Εἰκ.16. Λακκοπούλα Πρέβεζας. Μονὴ Ἀβάσσου Ἡ νότια ὄψη τοῦ Καθολικοῦ. (Σταῦρος Μαμαλοῦκος, 2011).

Ἀφροδίτη Ἀ. Πασαλῆ

Η ΓΕΝΝΗΣΗ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ ΣΤΟ ΓΟΡΓΟΓΥΡΙ ΤΡΙΚΑΛΩΝ

Στή μνήμη τοῦ συναδέλφου Γρηγόρη Πουλημένου

Στίς ἀνατολικές ὑπώρειες τοῦ Κόζιακα, 15 χλμ. δυτικῶς τῶν Τρικάλων, βρίσκεται τό Γοργογύρι, μικρό χωριό, γνωστό ἀπό ἀναφορές σέ γραπτά κείμενα ἤδη ἀπό τόν ΙΓ′ αἰώνα[1]. Στήν πλατεία τοῦ χωριοῦ εἶναι κτισμένος ἀπό τό ἔτος 1857 ὁ ἐνοριακός καί ἄλλοτε κοιμητηριακός ναός τῆς Γεννήσεως τῆς Θεοτόκου (Εἰκ. 1,2). Ἀνεγέρθη μέ δαπάνη τῆς μονῆς Δουσίκου, τῆς ὁποίας ἦταν ἰδιοκτησία, ἐπί Ἐπισκόπου Τρίκκης Ἀνθίμου Β′ Ἁγιορείτη[2] καί Ἡγουμένου τῆς μονῆς Ἀρχιμανδρίτη Κυπριανοῦ[3].

Πρόκειται γιά σταυροειδῆ ἐγγεγραμμένο ναό τῆς παραλλαγῆς τῶν σύνθετων τετρακιόνιων μέ πλάγιους χορούς καί θολοσκεπῆ νάρθηκα μέ ὄροφο στά δυτικά (Εἰκ. 3). Ἀνήκει δηλαδή, μολονότι ἐνοριακός ναός, στόν ἁγιορείτικο τύπο πού χαρακτηρίζει κυρίως καθολικά μονῶν. Τό κτίριο ἔχει ἐξωτερικές διαστάσεις 16.85x8.55 μ. Ἑνιαία δίρριχτη στέγη καλύπτει τόν ναό, ἀπό τήν ὁποία προβάλλουν οἱ στέγες τῶν ἐγκάρσιων κεραιῶν τοῦ σταυροῦ. Στό ὀρθογώνιο τῆς κατόψεως προσκολλῶνται ἡ κόγχη τοῦ Ἱεροῦ Βήματος πού προεξέχει τῆς ἀνατολικῆς πλευρᾶς κατά 1.40 μ. καί οἱ κόγχες τῶν χορῶν πού προεξέχουν τῶν μακρῶν πλευρῶν κατά 1.20 μ. Ἡ κόγχη τοῦ Ἱεροῦ Βήματος εἶναι ἐσωτερικῶς ἡμικυκλική διαμέτρου 2.40 μ. καί ἐξωτερικῶς ἑπτάπλευρη. Οἱ γωνίες τοῦ ἑπταπλεύρου κατά τό κάτω μέρος (2/3 περίπου τοῦ ὕψους) διαμορφώνονται μέ ἡμικιονίσκους. Οἱ κόγχες τῶν χορῶν εἶναι ἐσωτερικῶς τόξα μικρότερα τοῦ ἡμικυκλίου, χορδῆς 3.30 μ. καί βέλους 1.20 μ. καί ἐξωτερικῶς ἑπτάπλευρες. Οἱ κόγχες τῶν παραβημάτων, πού εἶναι ἡμικυκλικῆς διατομῆς σέ κάτοψη, ἐγγράφονται στό πάχος τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου.

Τό Ἱερό χωρίζεται ἀπό τόν κυρίως ναό μέ ζεῦγος κιόνων, μπροστά ἀπό τούς ὁποίους ὑψώνεται τό τέμπλο καί διαφοροποιεῖται μέ τήν ὑπερύψωση τοῦ δαπέ-

1. Τό Γοργογύρι ἦταν βακούφικο χωριό τῆς μονῆς Δουσίκου. Μόλις πρίν ἀπό λίγες δεκαετίες τά κτήματά του μοιράστηκαν στούς ἀκτήμονες γεωργούς

2. 1854-1860..

3. 1862-1864.

δου κατά λίγα ἑκατοστά. Εἶναι τριμερές μόνον ὡς πρός τήν ἀνωδομή. Χωρίζεται σέ τρία μέρη, μέσω δύο τόξων κατά μῆκος τοῦ ναοῦ, πού στηρίζονται πρός τά ἀνατολικά στόν ἀνατολικό τοῖχο τοῦ Ἱεροῦ καί πρός τά δυτικά στό ζεῦγος τῶν κιόνων πού χωρίζουν τό Ἱερό ἀπό τόν κυρίως ναό. Τό κυρίως Ἱερό Βῆμα καλύπτεται μέ ἡμικύλινδρο – προέκταση τῆς ἀνατολικῆς κεραίας τοῦ σταυροῦ καί ἡ κόγχη μέ τεταρτοσφαίριο λίγο χαμηλότερα (Εἰκ. 4), τά δέ παραβήματα μέ ἀσπίδες ἐπί λοφίων κυκλικές σέ κάτοψη (Εἰκ. 5). Ἡ Ἁγία Τράπεζα διαμορφώνεται μέ κιονόκρανο σχήματος ἀνεστραμμένης κόλουρης πυραμίδας μέ ἀποτετμημένες τίς γωνίες, πού ἑδράζεται σέ τμήμα κίονα.

Στόν κυρίως ναό παρατηρεῖται μία ἐλαφρά ἐπιμήκυνση στό δυτικό σκέλος τοῦ σταυροῦ (2,35 μ.) σέ σχέση μέ τό ἀνατολικό (1.60 μ.) καί τά ἐγκάρσια (1.40 μ.), μέ ἀποτέλεσμα τό σχῆμα τοῦ κυρίως ναού νά μήν εἶναι τετράγωνο σέ κάτοψη, ἀλλά ὀρθογώνιο, ἐσωτερικῶν διαστάσεων 8.70 μ. (μῆκος) x 6.85 μ. (πλάτος). Οἱ κίονες ἑνώνονται μεταξύ τους καί μέ τούς ἀπέναντι τοίχους μέ τόξα πλάτους 75 ἑκ. Στά ἄκρα τῶν ἐγκάρσιων κεραιῶν τοῦ σταυροῦ βρίσκονται οἱ, σχετικῶς ἀβαθεῖς, πλάγιες κόγχες (χορδῆς 3.25 καί βέλους 1.30 μ.), πού χρησιμεύουν καί ὡς πλάγια ἀντερείσματα τοῦ τρούλλου (Εἰκ. 6).

Στό σημεῖο διασταυρώσεως τῶν κεραιῶν τοῦ σταυροῦ ὑψώνεται ὁ τροῦλλος, μέσῳ τόξων πού ὑποβαστάζουν τίς κεραῖες καί μέσῳ σφαιρικῶν τριγώνων. Ἔχει τύμπανο κανονικοῦ ὕψους, ἐσωτερικῶς κυλινδρικό καί ἐξωτερικῶς δεκαεξάπλευρο κατά τά κάτω 2/3 τοῦ ὕψους του καί κυλινδρικό κατά τό ἄνω 1/3, διατρυπάται δέ ἀπό ὀκτώ στενά, μονόλοβα παράθυρα. Ἀναδύεται ἀπό τή στέγη μέσῳ χαμηλοῦ κυβόσχημου κεραμοσκεποῦς βάθρου, πού διαμορφώνεται μόνον κατά τίς τέσσερις γωνίες, προκειμένου νά καλύψει τά λοφία τοῦ τρούλλου.

Τά γωνιαία διαμερίσματα εἶναι ὀρθογώνια σέ κάτοψη καί καλύπτονται μέ ἐξαιρετικῶς χαμηλές ἀσπίδες. Τά πλάγια τόξα λειτουργοῦν καί αὐτά ὡς ἀντερείσματα καί μεταβιβάζουν τίς ὠθήσεις τῶν ἡμικυλινδρικῶν θόλων τοῦ σταυροῦ καί τοῦ τρούλλου στούς πλάγιους τοίχους. Τούς χορούς καλύπτουν ρηχά τμήματα σφαιρικῶν ἐπιφανειῶν, πού φθάνουν λίγα ἑκατοστά χαμηλότερα ἀπό τό ὕψος τῶν κλειδιῶν τῶν κεραιῶν τοῦ σταυροῦ.

Ὁ νάρθηκας εἶναι ἰσοπλατής μέ τόν κυρίως ναό καί ἔχει ἐσωτερικό μῆκος 3.50 μ. Χωρίζεται σέ τρία μέρη μέ δύο τόξα πλάτους 65 ἑκ. πού ἀποτελοῦν προέκταση τῶν κατά μήκος τόξων τοῦ κυρίως ναοῦ. Τό κεντρικό τμῆμα τοῦ νάρθηκα καλύπτεται μέ κατά μήκος ἡμικύλινδρο (ἡ κλείδα φθάνει σέ ὕψος 6.30 μ., ὅσο καί ἡ κλείδα τῆς κεραίας τοῦ σταυροῦ) καί τά ἀκραῖα τμήματα μέ, ἐπίσης κατά μήκος, θόλους μικρότερους τοῦ ἡμικυλίνδρου, 65 ἑκατοστά χαμηλότερα. Στενή ξύλινη κλίμακα σέ ἐπαφή μέ τόν νότιο καί τόν δυτικό τοῖχο τοῦ νάρθηκα ὁδηγεῖ στόν ὄροφο. Ὁ ὄροφος χωρίζεται ἀπό τό ἰσόγειο μέ ξύλινο δάπεδο (Εἰκ. 4,7). Ἐσωτερικῶς ὁ κυρίως ναός και ὁ νάρθηκας χωρίζονται μέ

τοῖχο πάχους 75 ἑκ. καί ἐπικοινωνοῦν μέ θύρα στόν ἄξονα. Ἡ ὀπτική ἐπικοινωνία τῶν δύο χώρων γίνεται μέ δύο παράθυρα ἑκατέρωθεν τῆς θύρας. Ἡ στάθμη τοῦ δαπέδου νάρθηκα – κυρίως ναοῦ εἶναι ἑνιαία καί βρίσκεται χαμηλότερα ἀπό τή στάθμη τοῦ ἐδάφους (70 ἑκ. στά δυτικά καί 40 ἑκ. στά ἀνατολικά).

Τά παράθυρα τοῦ ναοῦ, ἐκτός ἐκείνων τῶν κογχῶν Ἱεροῦ Βήματος καί χορῶν, εἶναι τοποθετημένα ψηλά. Πιθανόν αὐτό νά ὀφείλεται σέ διάθεση γιά ὀπτική ἀπομόνωση[4]. Ἀνοίγονται κεντρικά στούς ἄξονες τῶν ἀντίστοιχων διαμερισμάτων καί φέρουν σιδεριές ἀσφαλείας. Ἐγγράφονται σέ λίθινα πλαίσια ἀπό εὐμεγέθεις λίθους καί ἔχουν εὐθύγραμμα ἀνώφλια, διευρύνονται δέ πρός τά μέσα κατά τούς λαμπάδες καί κατά τίς ποδιές. Δύο φεγγίτες μέ τετράφυλλο σχῆμα ἀνοίγονται στήν ἀνατολική πλευρά, στό ἐπάνω μέρος τοῦ τυμπάνου τῆς κόγχης τοῦ Ἱεροῦ, καί στή δυτική πλευρά ἀμέσως κάτω ἀπό τό γεῖσο τῆς στέγης (Εἰκ. 8, 9).

Ὁ μεγάλος ἀριθμός φωτιστικῶν ἀνοιγμάτων, ἡ ἀπουσία τοιχογραφικοῦ διακόσμου, καθώς καί ἡ λευκότητα τῶν ἐπιχρισμένων καί χρωματισμένων ἐσωτερικῶν ἐπιφανειῶν συντελοῦν ὥστε τό ἐσωτερικό τοῦ ναοῦ νά εἶναι σχετικῶς φωτισμένο. Ὑπάρχουν παράθυρα σέ τέσσερις στάθμες ἀπό κάτω πρός τά ἐπάνω: α′ στάθμη: φεγγίτης κόγχης Ἱεροῦ καί ἀνά ἕνα παράθυρο στήν κεντρική πλευρά κάθε χοροῦ, β′ στάθμη: ἀνά πέντε ὀρθογωνικά παράθυρα στή βόρεια καί στή νότια πλευρά ψηλά, λίγα ἑκατοστά κάτω ἀπό τό γεῖσο, γ′ στάθμη: ἀνά ἕνα φωτιστικό ἄνοιγμα σχήματος τετραφύλλου στήν ἀνατολική καί δυτική πλευρά κάτω ἀπό τό γεῖσο, δ′ στάθμη: τά ὀκτώ παράθυρα τοῦ τρούλλου.

Οἱ τοῖχοι ἔχουν πάχος 85 ἑκ., ἀρκετό ὥστε νά ἐξασφαλίζεται ἡ μεταφορά τῶν ὠθήσεων τῶν θόλων τῆς ἀνωδομῆς στό ἔδαφος. Εἶναι κτισμένοι μέ μικροῦ μεγέθους ὀρθογωνισμένους, πελεκητούς πωρολίθους σέ στρώσεις, ὄχι πάντα ἰσοϋψεῖς καί παρεμβολή κονιάματος. Οἱ γωνίες εἶναι κατασκευασμένες μέ μεγαλύτερη ἐπιμέλεια μέ μεγαλύτερους λίθους. Τούς τοίχους τοῦ ναοῦ ἐπιστέφει γεῖσο ἀπό σειρά ὄρθιων χονδρολαξευμένων πωρολίθων καμπύλης κατακόρυφης διατομῆς. Στίς κόγχες του Ἱεροῦ Βήματος καί των χορῶν ὑπάρχει καί ὑπερκείμενη σειρά ὄρθιων πωρολίθων, ὀρθογωνικῆς ὅμως κατακόρυφης διατομῆς σέ ἐλαφρά ἐπεξοχή (Εἰκ. 10). Χάρη σ᾽ αὐτή τή δεύτερη καθ᾽ ὕψος σειρά, οἱ κόγχες ὑπερυψώνονται κατά λίγα ἑκατοστά τῆς στέγης τοῦ ναοῦ. Τά γεῖσα τῶν μακρῶν πλευρῶν, τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου καί τῶν κογχῶν του Ἱεροῦ καί των χορῶν βρίσκονται σέ ἑνιαία στάθμη. Τό γεῖσο τοῦ τρούλλου εἶναι ὁριζόντιο καί δημιουργεῖται μέ καμπύλο λίθινο κοσμήτη καί μία σειρά λίθων μικροῦ πάχους ἀπό ἐπάνω.

4. Πρβλ. μέ ναό Ἁγίου Ἀθανασίου Ρούμ – Παλαμᾶ, Γ. Καρατζόγλου, «Ὁ Ἅγιος Ἀθανάσιος Ρούμ – Παλαμᾶ Καρδίτσας», *Ἐκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση*, 3, 147.

Οἱ κίονες εἶναι μονολιθικοί χωρίς βάσεις. Φέρουν ἁπλά κιονόκρανα μέ καμπύλες ἀποτμήσεις στίς γωνίες καί ἐπιθήματα σχήματος ὀρθογώνιου παραλληλεπιπέδου. Ὅλες οἱ ἀπολήξεις τῶν τόξων στούς τοίχους γίνονται μέ παρεμβολή μικρῶν προβόλων. Ξύλινοι ἑλκυστῆρες συνδέουν κατά τίς δύο διευθύνσεις τούς ἄβακες τῶν κιονοκράνων μεταξύ τους καί μέ τούς ἀπέναντι τοίχους, προσφέροντας εὐστάθεια καί ἀντισεισμική ἐπάρκεια.

Ὅσον ἀφορᾶ τήν ἐπιλογή τοῦ τύπου τοῦ σταυροειδοῦς ἐγγεγραμμένου μέ πλάγιους χορούς, τά πρότυπα εἶναι ἀθωνικά, ἐφ' ὅσον τό Ἅγιον Ὄρος παίζει τό ρόλο τοῦ καλλιτεχνικοῦ κέντρου. Οἱ ἁπλουστεύσεις καί διαφοροποιήσεις ἀπό τά βυζαντινά καί τά ἀθωνικά πρότυπα (ἡ διατήρηση μικρῶν ἀνοιγμάτων, ἡ ἐγγραφή τῶν κογχῶν τῶν παραβημάτων στό πάχος τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου, ἡ ἐπέκταση τῆς ἀνατολικῆς κεραίας τοῦ σταυροῦ καί ἡ διείσδυση στόν χῶρο τοῦ Ἱεροῦ, ἡ στέγαση τῶν γωνιαίων διαμερισμάτων μέ ἀσπίδες, ἡ ἀπόκρυψη τῆς θολοδομίας κάτω ἀπό τήν ἑνιαία στέγη, ἡ σύμπτυξη τῆς κιονοστήρικτης λιτῆς σέ ἁπλή θολωτή αἴθουσα, ἡ ἀπουσία παρεκκλησίων) εἶναι ἐπακόλουθο τῆς ὄψιμης ἐποχῆς. Ἐξ ἄλλου μόνον στό Ἅγιον Ὄρος συνεχίζει νά ἐφαρμόζεται ἡ βυζαντινή παράδοση στά χρόνια τῆς Τουρκοκρατίας.

Ἡ ἀναλογία πλάγιου μεταξονίου πρός τό κεντρικό 1.75/3.40 = 1/1.94 δείχνει ὑπεροχή τοῦ κεντρικοῦ, ἡ ὁποία ἀπομακρύνει τόν ναό στό Γοργογύρι ἀπό τόν Ἅγιο Ἀθανάσιο Ρούμ-Παλαμᾶ (1810)[5] πού ἔχει ἀναλογία 1/1.49 καί πλησιάζει τήν ἀναλογία παλαιότερων ναῶν τοῦ ἴδιου τύπου, ὅπως τό καθολικό τῆς μονῆς Κορώνης (1587) πού εἶναι 1/2[6]. Τή θέση τῆς ἁγιορείτικης λιτῆς κατέχει ἐδῶ ὁ θολοσκεπής νάρθηκας. Ἡ αὐτονομία τῶν παραβημάτων ἐδῶ μετριάζεται, ἐφ' ὅσον ἡ διαφοροποίησή τους ἀπό τό κυρίως Ἱερό Βῆμα περιορίζεται μόνον στήν ἀνωδομή.

Οἱ ἀβαθεῖς, ὅπως εἴδαμε, χοροί δέν εἶναι σπάνιοι αὐτή τήν ἐποχή καί μάλιστα στή μοναστηριακή ναοδομία. Ρηχές κόγχες χορῶν θά συναντήσουμε σέ μοναστηριακούς ναούς τοῦ ΙΣΤ', ΙΖ' καί ΙΗ' αἰώνα[7], ἐνῶ χρήση τους ἔχει γίνει καί σέ βυζαντινούς χρόνους[8].

Μορφολογικά στοιχεῖα στό ἐσωτερικό τοῦ ναοῦ ἀποτελοῦν τά τόξα, οἱ θόλοι, οἱ καμάρες, οἱ μικρῆς προεξοχῆς πρόβολοι, μέσω τῶν ὁποίων πατοῦν τά τόξα στούς τοίχους, τά ξυλόγλυπτα. Ἡ καμάρα καλύψεως τοῦ Ἱεροῦ Βήματος εἶναι προέκταση τῆς ἀνατολικῆς κεραίας καί δημιουργεῖ τόξο μετώπου μέ τό τεταρτοσφαίριο τῆς κόγχης. Τό ἴδιο συμβαίνει καί μέ τίς ἐγκάρσιες κεραῖες, βόρεια καί νότια, οἱ ὁποῖες δημιουργοῦν τόξα μετώπου μέ τά τεταρτοσφαίρια πού καλύπτουν τούς πλάγιους χορούς.

---

5. Καρατζόγλου, *ὅ.π.*, 148.

6. Ἀ. Ὀρλάνδος, «Ἡ ἐπί τῆς Πίνδου Ἱερά Μονμή Κορώνης», *ΕΕΒΣ* ΙΕ' (1939) 406.

7. Π. Μυλωνᾶς, «Ἡ Μονή Πέτρας στή Νότια Πίνδο», *Ἐκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση*, 2, 133 καί 136, εἰκ. 32.

8. Μυλωνᾶς, *ὅ.π.*

Ἡ πολυπλοκότητα τῆς θολοδομίας καθιστᾶ ἐνδιαφέρουσα τή διάρθρωση τοῦ ἐσωτερικοῦ χώρου. Ὅλα αὐτά βεβαίως δέν ὑποδηλώνονται στίς ὄψεις, κατά τή συνήθεια τῆς ἐποχῆς. Ἐξωτερικῶς τό κτίριο ἐμφανίζει βαρύτητα. Ἡ ἑνιαία δίρριχτη στέγη ἐμφανίζει πολύ μικρή ἀπότμηση στή δυτική πλευρά. Ὁ νάρθηκας, ἰσοϋψής μέ τόν ναό, δέν διαφοροποιεῖται ἐξωτερικῶς.

Οἱ ἐσωτερικές ἀναλογίες τοῦ ναοῦ εἶναι ὑψηλές. Τό κυβόσχημο βάθρο τοῦ τρούλλου, πού θυμίζει τή μορφολογία τῶν παλαιότερων ναῶν, δέν ξεπερνᾶ σέ ὕψος τόν κορφιά τῆς στέγης παρά λίγα ἑκατοστά, μέ ἀποτέλεσμα ἡ ἀνάδυση τοῦ τρούλλου νά εἶναι ὀργανική, ἡ κλιμάκωση ὅμως τῶν ὄγκων νά εἶναι ἀτελής. Μέ τό μεγάλο ὕψος τῶν χορῶν καί τῆς κόγχης τοῦ Ἱεροῦ[9] τονίζεται καί ὁ κατακόρυφος ἄξονας καί ἔτσι μετριάζεται ἡ ἐντύπωση τοῦ μακρόστενου συμπαγοῦς ὄγκου. Ἐξ ἄλλου ἡ τάση γιά ἐπιμήκυνση πρός δυσμάς μέ προσθήκη ἑνός ἀκόμη ζεύγους κιόνων στόν κυρίως ναό, πού χαρακτηρίζει τήν ἐποχή, ἐδῶ δέν ὑπάρχει[10].

Στήν ἀνατολική καί τίς μακρές πλευρές δεσπόζουν οἱ ἐξάρσεις τῶν κογχῶν. Τό ὁριζόντιο ἑνιαῖο γεῖσο, μέ μικρές ἐξάρσεις ἐπάνω ἀπό τίς κόγχες, εἶναι χαρακτηριστικό στοιχεῖο τοῦ ναοῦ. Γεῖσα χορῶν σέ κοινή στάθμη μέ τόν ὑπόλοιπο ναό θά συναντήσουμε στά καθολικά τῶν μονῶν Ἀντινίτσης (ΙΕ′ αἰ.),[11] Γαλατάκη Εὐβοίας (1556),[12] Φλαμουρίου (τέλος ΙΕ′ αἰ.),[13] ἐνῶ στά καθολικά τῶν μονῶν Παντελεήμονα στήν Ἀνατολή Ἀγιᾶς Θεσσαλίας (1641)[14] καί Διονυσίου στόν Ὄλυμπο (ΙΣΤ′ αἰ.)[15] τά γεῖσα τῶν χορῶν βρίσκονται σέ κοινή στάθμη μέ τόν ὑπόλοιπο ναό μόνον κατά τίς μακρές πλευρές.

Ὁ τροῦλλος διακρίνεται γιά τήν πλαστικότητά του. Τό δεκαεξάπλευρο τύμπανο εἶναι λεπτομέρεια ἐντελῶς ἀσυνήθιστη. Μοναδικό ἴσως μορφολογικό παράλληλο ἀποτελεῖ ὁ μεγάλος ἀπό τούς δύο τρούλλους στόν Ἅγιο Ἀθανάσιο

---

9. Στούς σταυροειδεῖς ἐγγεγραμμένους ναούς τοῦ ΙΘ′ αἰῶνα στή Θεσσαλία τό ὕψος τῆς κόγχης στήν ἀνατολική ὄψη συνήθως εἶναι μικρό καί ἄνωθεν αὐτῆς ἀνοίγεται κυκλικός φεγγίτης, βλ. Β. Μεσσής, «Ὁ Σύνθετος καί Ἡμισύνθετος Σταυροειδής Ἐγγεγραμμένος Ναός κατά τή Μεταβυζαντινή Περίοδο», *Εγνατία* 12 (2008) *ΕΕΦΣ*, τεῦχ. τμήματος Ἱστορίας καί Ἀρχαιολογίας, 214.

10. Πρβλ. μέ τόν ναό τοῦ Ἁγίου Ἀθανασίου Ρούμ – Παλαμᾶ Καρδίτσας, Καρατζόγλου, *ὅ.π.*, 146 εἰκ. 3 ὅπου ὑπάρχει αὔξηση τῆς κατά μῆκος διαστάσεως σέ σχέση μέ τήν κατά πλᾶτος, μέ τήν προσθήκη ἑνός ἀκόμη ζεύγους κιόνων.

11. Ἀ. Ὀρλάνδος, «Ἡ ἐπί τῆς Ὄθρυος Μονή Ἀντινίτσης», *ΕΕΒΣ* Ζ′ (1930-31) 369-381.

12. Ἰ. Λιάπης, *Μεσαιωνικά Μνημεῖα Εὐβοίας*, Ἀθήνα 1971, 70.

13. Γ. Κίζης, «Ἡ Μονή Φλαμουρίου στό Πήλιο», *Ἐκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση*, 2, 153, εἰκ. 6.

14. Ἀ. Πασαλῆ, «Ὁ Ἅγιος Παντελεήμων στήν Ἀνατολή Ἀγιᾶς Θεσσαλίας», *Ἐκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση*, 4, 113 εἰκ. 1, 115, εἰκ. 3.

15. Χ. Σιαξαμπάνη –Στεφάνου, «Τό Καθολικό τῆς Μονῆς Διονυσίου στόν Ὄλυμπο», *Ἐκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση*, 3, 117 καί 124, σημ. 34.

Ρούμ-Παλαμᾶ Καρδίτσας[16]. Οἱ ἕδρες τοῦ τυμπάνου τοῦ τρούλλου διακοσμοῦνται μέ τριπλά, τοξωτά, βαθμιδωτά ἀψιδώματα, ἐναλλαξ τυφλά καί διάτρητα μέ μακρόστενα, τοξωτά παράθυρα – φωτοσχισμές. Στό ἐπάνω μέρος τῶν τυμπάνων τῶν τυφλῶν ἀψιδωμάτων ὑπάρχουν μικρῆς διαμέτρου κυκλικές ὑποδοχές, ἀπό μία σέ κάθε ἀψίδωμα πού μαρτυροῦν τήν ὕπαρξη ἄλλοτε κεραμεικῶν, διακοσμητικῶν πινακίων. Κάτω ἀπό τό γεῖσο τοῦ τρούλλου, τρέχει ἁπλή ὀδοντωτή ταινία.

Ἡ ἑπτάπλευρη κόγχη τοῦ Ἱεροῦ Βήματος[17] εἶναι τό πιό προσεγμένο σημεῖο τοῦ ναοῦ (Εἰκ. 11). Ποικίλλεται ἐξωτερικῶς μέ ἰσάριθμα τῶν πλευρῶν τυφλά, τοξωτά ἀψιδώματα σέ δύο ἐπάλληλες σειρές. Τά κάτω ἀψιδώματα ἀρχίζουν ἀπό τό ὕψος ἑνός δόμου. Στίς γωνίες, κατά τό κάτω μέρος τοῦ τυμπάνου τῆς κόγχης, ὑπάρχουν ἡμιοκιονίσκοι πού διαμορφώνονται ἀπό πώρινους σπονδύλους, ἰσοϋψεῖς πρός τούς δόμους (Εἰκ. 12). Στό ἐπάνω μέρος οἱ κιονίσκοι ἀπολήγουν σέ μικρά, τεκτονικά κιονόκρανα λοξῶς ἀποτετμημένα στίς γωνίες μέ ἐπιθήματα πού στηρίζουν τόξα σέ ἁπλή ἐπεξοχή[18]. Χαμηλότερα διαμορφώνονται δεύτερα τόξα, ὁμόλογα τῶν πρώτων, ἐπίσης σέ διπλή ἐπεξοχή. Τά ἀψιδώματα τῆς κάτω σειρᾶς εἶναι ὀρθογωνικῆς διατομῆς σέ κάτοψη. Ἔτσι τά τύμπανά τους εἶναι ἐπίπεδα. Ἡ δεύτερη σειρά ἀψιδωμάτων ψηλότερα, σέ ἀπόσταση ἑνός δόμου ἀπό τήν πρώτη, ἔχουν τό μισό περίπου ὕψος. Ἐπάνω ἀπολήγουν ἐπίσης σέ τόξα διπλῆς ἐπεξοχῆς, ἔχουν ὅμως εἰσέχουσα τοξωτή διατομή σέ κάτοψη, μικρότερη τοῦ ἡμικυκλίου. Ἔτσι τά τύμπανά τους εἶναι καμπύλες ἐπιφάνειες μικρότερες τοῦ ἡμικυλίνδρου πού καλύπτονται μέ οἱονεί τεταρτοσφαίρια.

Οἱ ἐπίσης ἑπτάπλευρες κόγχες τῶν χορῶν ἀντιγράφουν τήν κόγχη τοῦ Ἱεροῦ, μέ ἁπλοποιημένες ὅμως τίς λεπτομέρειες τῶν γωνιῶν, ἀπό τίς ὁποῖες ἀπουσιάζουν οἱ κιονίσκοι. Ἐδῶ τά τύμπανα ποικίλλονται μέ δύο ἐπάλληλες σειρές ἐκ τριῶν ἀψιδωμάτων ἡ κάθε μία (οἱ ἀκραῖες πλευρές δέν φέρουν ἀψιδώματα) διπλῆς ἐπεξοχῆς μέ ὀρθογωνική διατομή ἡ κάτω σειρά καί εἰσέχουσα τοξωτή ἡ ἐπάνω. Τυφλά ἀψιδώματα στίς κόγχες, στήν γύρω περιοχή τοῦ Νομοῦ Τρικάλων θά συναντήσουμε: σέ μία σειρά στούς ναούς τῆς Ἁγίας Παρασκευῆς Καλομοίρας (Παλαιᾶς Γουδοβάσδας)[19], τοῦ Ἁγίου Ἀθανασίου Καστανιᾶς[20], τοῦ Ἁγίου Ἀθανασίου στό Ρίζωμα[21], στό καθολικό τῆς μονῆς Χρυ-

16. Καρατζόγλου, *ὅ.π.*, 146-147.

17. Ἑπτάπλευρη εἶναι καί ἡ κόγχη στόν Ἅγιο Ἀθανάσιο Ρούμ – Παλαμᾶ, Καρατζόγλου, *ὅ.π.*, 146, εἰκ. 3.

18. Τυφλά ἀψιδώματα στίς κόγχες καί κολονάκια στίς γωνίες ἔχουμε καί στόν Ἅγιο Ἀθανάσιο Ρούμ – Παλαμᾶ, βλ. Καρατζόγλου, *ὅ.π.*, 147 καί 148, εἰκ. 8.

19. Προσωπικό ἀρχεῖο.

20. Προσωπικό ἀρχεῖο.

21. Προσωπικό ἀρχεῖο.

σίνου[22] σέ δύο ἐπάλληλες σειρές, ὅπως καί στό ἐξεταζόμενο μνημεῖο, στό καθολικό τῆς μονῆς Σιαμάδων, μόνο στίς κόγχες τῶν χορῶν καί τοῦ Ἱεροῦ, ἐνῶ στίς κόγχες τῶν παραβημάτων ὑπάρχει μόνον μία σειρά[23], καί στό καθολικό τοῦ Μεγάλου Μετεώρου[24]. Οἱ τυφλές ἀψίδες ἁπλές ἤ διπλές μέ λίθινο πλαίσιο στήν κόγχη τοῦ Ἱεροῦ ἐπιχωριάζουν ἤδη κατά τούς βυζαντινούς χρόνους ὡς κύριο χαρακτηριστικό διαμορφώσεως τῶν ὄψεων στήν Πρωτεύουσα, στά μνημεῖα πού ἐξαρτῶνται ἀπό αὐτήν, στή Μακεδονία καί τήν Ἰταλία. Ποτέ δέν συναντῶνται στή Στερεά Ἑλλάδα[25]. Χαρακτηρίζουν τά μνημεῖα τοῦ δεσποτάτου τῆς Ἠπείρου ἀπό τόν ΙΓ′ αἰῶνα, ὁπότε οἱ κόγχες εἶναι τρίπλευρες (Παναγία Μπρυώνη στήν Ἄρτα, Παναγία Βελλᾶς ἤ Κόκκινη Ἐκκλησία στό Βουλγαρέλι, Πόρτα – Παναγιά, Ὀμορφοκκλησιά Καστοριᾶς, Κοίμηση Θεοτόκου στό Ζευγοστάσι, Ἅγιος Ἰωάννης καί Ἅγιος Κλημης στήν Ἀχρίδα), ἀλλά καί ἀργότερα τόν ΙΔ′ καί ΙΕ′ αἰῶνα, ὁπότε οἱ κόγχες εἶναι κυρίως πεντάπλευρες ἤ ἑπτάπλευρες καί τά ἀψιδώματα τοποθετοῦνται σέ δύο ἐπάλληλες σειρές (μονή Marco καί Ἅγιος Ἀνδρέας Τρέσκας)[26]. Συναντῶνται συχνά στούς πρώιμους μεταβυζαντινούς ναούς[27] καί συχνά διατάσσονται σέ δύο ἐπάλληλες σειρές[28]. Τά ἀψιδώματα πού συνηθίζεται νά κοσμοῦν τίς κόγχες τῶν ναῶν κατά τήν ὄψιμη Τουρκοκρατία (ΙΗ′, ΙΘ′ αἰ.) ἀποτελοῦν μακρυνή ἀνάμνηση καί ἐπιβίωση τῶν ἀντίστοιχων ἀνακουφιστικῶν – διακοσμητικῶν κογχῶν τῆς Βυζαντινῆς ἐποχῆς[29].

Ἐνδιαφέροντες εἶναι οἱ τετράφυλλοι φεγγίτες στήν ἀνατολική καί δυτική ὄψη. Πρόκειται γιά σταυρόσχημα παράθυρα μέ στρογγυλευμένες τίς κεραῖες τοῦ σταυροῦ πού διαμορφώνονται σέ ὀρθογωνικοῦ σχήματος πωρολίθους, πού περιβάλλονται ἀπό πλαίσιο τετραγωνικῆς διατομῆς μέ ἀπολάξευση τοῦ ἴδιου τοῦ οἰκοδομικοῦ ὑλικοῦ. Στήν ἀνατολική ὄψη, γύρω ἀπό τόν φεγγίτη, ὑπάρχουν τέσσερις κυκλικές ὑποδοχές (προφανῶς θέσεις πινακίων), δύο ἐπάνω καί κάτω ἀπό τόν φεγγίτη στό τύμπανο καί δύο στά ἑκατέρωθεν πλαίσια τοῦ ἀψιδώ-

---

22. Ἀ. Πασαλῆ, «Τό Καθολικό τῆς Μονῆς Χρυσίνου», *Κληρονομία* 36, τεύχη Α′-Β′, (2004), Θεσσαλονίκη 2007, 278, εἰκ. 1 (ἐκ παραδρομῆς ἀναφέρεται ὡς μονή Σιαμάδων).

23. Ἀ. Πασαλῆ, «Τό Καθολικό τῆς Μονῆς Σιαμάδων», *ΑΜΝΑ* (ὑπό δημοσίευση).

24. Γ. Σωτηρίου, «Αἱ Μοναί τῶν Μετεώρων», *ΕΕΒΣ* Θ′ (1932), 394.

25. Χ. Μπούρας, *Μαθήματα Ἱστορίας τῆς Ἀρχιτεκτονικῆς*, Β′, Ἀθήνα (1975) 110 καί 234, Π. Βοκοτόπουλος, *Ἡ Ἐκκλησιαστική Ἀρχιτεκτονική εἰς τήν Δυτικήν Στερεάν Ἑλλάδα καί τήν Ἤπειρον ἀπό τοῦ τέλους τοῦ 7ου μέχρι τοῦ τέλους τοῦ 10ου αἰῶνος*, Θεσσαλονίκη (^{2}1992), 74. Ο ἴδιος «Βυζαντινά καί Μεσαιωνικά μνημεῖα - Ἠπείρου», *ΑΔ* 21 (1966) Χρονικά, 299-315.

26. Ἀ. Ὀρλάνδος, «Βυζαντινά Μνημεῖα τῆς Αἰτωλοακαρνανίας», *ΑΒΜΕ* Θ′ (1961) 39-40.

27. Μπούρας, *ὅ.π.*, 337, Ἀ. Ὀρλάνδος, «Ἡ ἐπί τῆς Ἄθρυος Μονή Ἀντινίτσης», *ΕΕΒΣ* Ζ′(1930), 373, 375, 376, 379.

28. Ὀρλάνδος, *ὅ.π.*, 375.

29. Ν. Μουτσόπουλος, *Ἐκκλησίες τοῦ Νομοῦ Πέλλης*, Θεσσαλονίκη 1973, 77. Ὀρλάνδος, *ὅ.π.*, 39.

ματος (Εἰκ. 8). Στή δυτική ὄψη, στίς τέσσερις γωνίες τοῦ πωρολίθου ὑπάρχουν τέσσερα ἀνάγλυφα ἄνθη (Εἰκ. 9). Σταυρόσχημοι φεγγίτες μέ στρογγυλευμένες τίς κεραῖες τοῦ σταυροῦ (τετράφυλλο σχῆμα) ἀπαντοῦν σέ μεταβυζαντινούς ναούς τῆς Μακεδονίας, ὅπως στόν Ἅγιο Γεώργιο στό Χορτιάτη (1874) στήν ἀνατολική ὄψη,[30] στήν Κοίμηση τῆς Θεοτόκου στή Γουμένισσα στήν ἀνατολική ὄψη,[31] στόν Ἅγιο Δημήτριο Κολινδροῦ (ἐπισκευή 1852) στήν ἀνατολική ὄψη,[32] στόν Ἅγιο Νικόλαο στό Μποῦφι Φλωρίνης,[33] στούς Ἅγιο Γεώργιο - Ἅγιο Θεοδόσιο (συστοιχία ἐπάλληλων παρεκκλησίων) μονῆς Ξηροποτάμου στήν ἀνατολική ὄψη (πρό τοῦ 1773 - ἴσως 1747), ὅπου τό παράθυρο περιβάλλεται ἀπό εὐρύ λαξευτό πλαίσιο μέ ἐπίπεδη καί κοίλη διατομή,[34] στό νέο καθολικό τῆς μονῆς Ξενοφῶντος (ἡ δόμηση ἄρχισε τό 1819 καί ὁλοκληρώθηκε τό 1837)[35] καί σέ ἄλλα μέρη, ὅπως στήν Ἁγία Σοφία Τραπεζοῦντος καί στό καθολικό τῆς μονῆς Ρίλας Βουλγαρίας[36].

Στή φωτιστική θυρίδα στήν κόγχη τοῦ Ἱεροῦ ὑπάρχει πέτρινος κιονίσκος μέ βάση καί ἐπίθημα, μέ ἐγχάρακτη ἐπιγραφή στήν ὄψη τοῦ κιονίσκου καί σταυρό μέ διάκοσμο στό ἐπίθημα (Εἰκ. 13). Ἡ ἐπιγραφή ἀναφέρει: Ι(ΗCOYC) Β(ΑCΙΛΕΥC) ΙΩ(ΔΑΙΩΝ) / CΗΔΡΟ/ΜΗΤΗC / Ω ΗΓΟΥ/ΜΕΝΩC / ΚΗΠΡΗ/ΑΝΩC / ΤΟΥCΗ/ΚΟΥ ΚΕ / Η ΑΔΕΛ/ΦΗ / 1857 / ΑΠΡΗΛ(ΙΟΥ) /8.

Γλυπτική διακόσμηση μέ φυτικά σχέδια ὑπάρχει στά πλαίσια τῶν θυρωμάτων τῶν δύο εἰσόδων. Εἰδικῶς στή νότια εἴσοδο, στό πολλαπλῆς καμπυλότητας λίθινο ἀνῶφλι ὑπάρχει ἀνάγλυφη ἐπιγραφή, πού τοποθετεῖ τήν ἀνέγερση τοῦ ναοῦ στό ἔτος 1857. Ἐνῶ στά χρόνια τῆς Τουρκοκρατίας γενικῶς εἶναι φανερή μία προσπάθεια διακριτικῆς ἐμφανίσεως τοῦ ἐξωτερικοῦ τῶν ναῶν, κατά τούς ΙΗʹ καί ΙΘʹ αἰῶνες αὐτό ἐκλείπει καί εἶναι πλέον γεγονός ἡ διάθεση γιά ἀνάδειξη. Οἱ λόγοι εἶναι ἡ οἰκονομική ἄνοδος καί οἱ σχετικές ἐλευθερίες. Ἐπισημαίνουμε τήν ἐνδιαφέρουσα μορφολογική λεπτομέρεια πέντε λίθινων διακοσμητικῶν σταυρῶν στίς ὄψεις καί συγκεκριμένα δύο στό ἐπάνω μέρος τοῦ νότιου τοίχου (Εἰκ. 14), δυτικῶς τοῦ χοροῦ, καί τριῶν στόν δυτικό τοῖχο ἑκα-

30. Ξ. Σαββοπούλου – Κατσίκη, «Ἡ Ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Γεωργίου στό Χορτιάτη Θεσσαλονίκης», *Ἐκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση*, 3, 36, εἰκ. 3.

31. Θ. Μαντοπούλου – Παναγιωτοπούλου, Ξ. Σαββοπούλου-Κατσίκη, «Ὁ Ναός τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου στή Γουμένισσα», *Ἐκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση*, 4, 22 εἰκ. 10.

32. Χρ. Χατζηαντωνίου – Δεληβογιατζῆ, «Ὁ Ναός τοῦ Ἁγίου Δημητρίου Κολινδροῦ», *Ἐκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση*, 4, 48, εἰκ. 7.

33. Ν. Μουτσόπουλος, *Ἐκκλησίες τοῦ Νομοῦ Φλωρίνης*, Θεσσαλονίκη 1974, 75 καί πίν. 61.

34. Μ. Πολυβίου, «Τά ἐντός τῶν Πτερύγων Παρεκκλήσια τῆς Μονῆς Ξηροποτάμου», *Ἐκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση*, 4, 62, εἰκ. 8 καί σημ. 14.

35. Ἀδημοσίευτο, βλ. Πολυβίου, *ὅ.π.*, 64, σημ. 14.

36. Πολυβίου, *ὅ.π.*

τέρωθεν τῆς εἰσόδου καί ψηλά στό κέντρο, ἐπάνω ἀπό τήν κόγχη πού ὑπέρκειται τῆς εἰσόδου (Εἰκ. 15). Στόν νότιο τοῖχο οἱ σταυροί βρίσκονται σέ ὕψος 3.20 καί 3.50 μ. ἀπό τό ἔδαφος.

Στόν δυτικό τοῖχο, οἱ ἑκατέρωθεν τῆς εἰσόδου βρίσκονται σέ ὕψος 1.05 μ. Οἱ σταυροί ἔχουν μονολιθική τήν ὁριζόντια κεραία καί περιβάλλονται ἀπό λεπτά πλινθία σέ σειρά. Ὅλοι βρίσκονται σέ κάποιο ὕψος ἀπό τό ἔδαφος. Τό σύστημα τῶν δομικῶν, ἀλλά καί τῶν διακοσμητικῶν, ὅπως ἐδῶ, σταυρῶν πού διαρθρώνουν τίς ἐπιφάνειες τῶν ὄψεων ἔχει τίς ρίζες του πολύ παλαιά. Γνωστά μνημεῖα ἕως τώρα, σέ ἐμένα τοὐλάχιστον, μέ τούς σταυρούς σέ κάποιο ὕψος ἀπό τή στάθμη τοῦ ἐδάφους εἶναι ἡ Παλαιοπαναγιά στή Μανωλάδα (ΙΒ′ αἰ.)[37], ὁ Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Ἐλεήμων στό Λιγουριό Ἀργολίδας (ΙΒ′ αἰ.)[38], ὁ Ἅγιος Γεώργιος στό Δομένικο Ἐλασσόνος (ΙΒ′ αἰ.)[39], ὁ Ἅγιος Χαράλαμπος στό Ἄγριλο Μεσσηνίας (τέλος ΙΔ′ - ἤ ἀρχές ΙΕ′ αἰ.)[40], ἡ Μεταμόρφωση τοῦ Σωτῆρος στό Μόδιον Φθιώτιδας (ΙΣΤ′ αἰ.)[41], ὁ Ἅγιος Γεώργιος στή Στεμνίτσα 1810 (καί 1911)[42], ὁ Ἅγιος Ἀθανάσιος (κοιμητηριακός) στή Μοσχόπολη Ἀλβανίας[43]. Μνημεῖα δέ πού ἔχουν σταυρούς μέ λεπτές τίς κεραῖες εἶναι ὁ Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Ἐλεήμων στό Λιγουριό, οἱ Ἅγιοι Θεόδωροι στό Ἀχλαδοχῶρι Μεσσηνίας (ΙΑ′ αἰ.)[44], ἡ Μεταμόρφωση στό Μόδιον, ὁ Ἅγιος Γεώργιος στή Στεμνίτσα καί ὁ Ἅγιος Ἀθανάσιος στή Μοσχόπολη.

Τό κτίριο, παρά τήν ἁπλή διάρθρωσή του, μέ τή μικρή κλιμάκωση τῶν ὄγκων καί τήν ἔλλειψη κεραμοπλαστικοῦ διακόσμου, ἔχει γραφικότητα. Οἱ πτυχωτές ὄψεις τοῦ τρούλλου καί τῶν κογχῶν τοῦ Ἱεροῦ Βήματος καί τῶν χορῶν ἐμφανίζουν μία ὀπτική ἀνησυχία, χάρη στήν πυκνή διαδοχή τῶν ἁψιδωμάτων. Ἡ ἁπλή ἀλλά ἁδρή διάρθρωση τοῦ οἰκοδομικοῦ ὑλικοῦ μειώνει τή

---

37. Καί ἐδῶ οἱ σταυροί περιβάλλονται ἀπό λεπτές πλίνθους, Χ. Μπούρας, «Ἡ Παλαιοπαναγιά στή Μανωλάδα», *ΕΕΠΣ ΑΠΘ*, Δ′ (1969) 257 καί πίν. 3β, 5α.

38. Οἱ σταυροί ἐδῶ ἔχουν σχῆμα Γ ἤ Τ, Χ. Μπούρας, «Ὁ Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Ἐλεήμων Λιγουριοῦ Ἀργολίδος», *ΔΧΑΕ*, Ζ′ (1973-1974), 10-12 καί πίν. 1α-β, 2α-β, 5δ.

39. Ἀ. Πασαλῆ, *Ναοί τῆς Ἐπισκοπῆς Δομενίκου καί Ἐλασσόνος. Συμβολή στή Μεταβυζαντινή Ἀρχιτεκτονική*, Θεσσαλονίκη (2003) ἔκδ. ΚΒΕ – Βυζαντινά μνημεῖα-13, 37 καί εἰκ. 9. Ἐδῶ ὑπάρχει μόνον ἕνας λίθινος σταυρός.

40. Γ. Δημητροκάλλης, *Ἄγνωστοι Βυζαντινοί Ναοί Ἱερᾶς Μητροπόλεως Μεσσηνίας*, Β′, Ἀθῆναι (1998), 352, εἰκ. 38, 356, 357, εἰκ. 313. Οἱ σταυροί περιβάλλονται ἀπό πλίνθινη ὀδοντωτή ταινία.

41. Ἀ. Πασαλῆ, «Ἡ Μεταμόρφωση τοῦ Σωτῆρος στό Μόδιον Φθιώτιδος», *Ἐκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση*, 5, 161.

42. Ἀ. Πετρονώτης, «Ὁ Ναός τοῦ Ἁγίου Γεωργίου στή Στεμνίτσα (1810 καί 1911)», στο: *Β′ Ἐπιστημονικό Συμπόσιο Νεοελληνικῆς Ἐκκλησιαστικῆς Τέχνης. Περιλήψεις Ἀνακοινώσεων, Ἀθήνα* 2010. Σχ. νότιας ὄψεως.

43. Προσωπικό ἀρχεῖο. Οἱ σταυροί περιβάλλονται ἀπό πλινθία.

44. Δημητροκάλλης, *ὅ.π.*, 282-285. Οἱ σταυροί περιβάλλονται ἀπό πλινθία.

σκληρότητα τῶν ὄγκων. Τό πλῆθος τῶν ἀψιδωμάτων, τό ἀσυνήθιστο, ἔντονα καμπύλο πέτρινο γεῖσο, οἱ τετράφυλλοι φεγγίτες, οἱ διακοσμητικοί πέτρινοι σταυροί καί τά λιθανάγλυφα συνθέτουν ἕνα χαρακτήρα ἐλευθερίας καί συμβάλλουν στή γραφικότητα τῆς μορφῆς τοῦ μνημείου.

Στόν ναό διατηροῦνται ἐλάχιστες τοιχογραφίες καί ξυλόγλυπτο τέμπλο μέ μικρῆς προεξοχῆς κουβούκλιο ἄνωθεν τῆς Ὡραίας Πύλης.

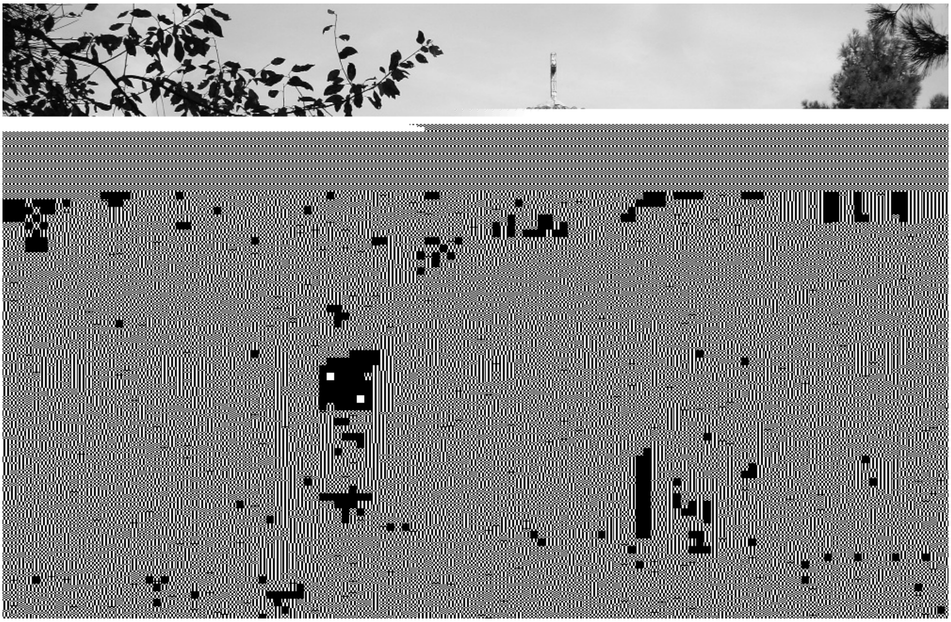
Στό πέτρινο θύρωμα τῆς νότιας εἰσόδου στόν κυρίως ναό ὑπάρχει ἀνάγλυφη μεγαλογράμματη ἐπιγραφή μέ 22 στίχους[45], ἡ ὁποία ἀναφέρει : *ΕΠΙ ΤΗC ΒΑΣΙΛΕΙΑC ΤΟΥ ΓΑΛΗΝΟ/ΤΑΤΟΥ ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΟC COYΛΤΑΝ ΑΒΤΟΥΛ/ ΜΕΤCΙΤ ΧΑΝ ΓΑΖΗ ΕΦΕΝΤΙ ΠΑC(Α) / ΑΝΗΓΕΡΘΗ ΕΚ ΒΑ/ΘΡΟΝ Ο ΘΕΙΟC ΚΑΙ ΠΑΝCΕ/ΠΤΟC ΟΥΤΟC Ν(Α)ΟC ΤΩΝ ΓΕ/ΝΕΘΛΙΩΝ ΤΗC ΥΠΕΡΑΓΙΑC ΕΝΔΟΞΟΥ ΔΕC/ΠΟΙΝΗC ΗΜΩΝ ΘΕΟΤΟΚΟΥ ΚΑΙ ΑΕΙΠΑΡ/ΘΕΝΟΥ ΜΑΡΙΑC Ο ΠΡΟΤΟΜΑΙCΤΩΡ ΔΕ ΔΗΜΗΤΡΙΟC ΘΕΟΔΟΡΟΥ / ΕΚ ΚΟΜΗC ΠΛΗCΤΗΑΝΗ / ΧΕ(Ι)ΡΑC Τ(Ο)Υ CΤΕΦΑΝΗ ΘΟΔΟΡΥ / ΑΩΝΖ ΜΑΙΟΥ ΚΑ ΙΝΔ(ΙΚΤΙΩΝΟC) ΙΕ / ΔΙΑ CΥΝΔΡΟΜΗC ΚΑΙ ΔΑΠΑΝΗC / ΤΗC ΙΕΡΑC CΕΒΑCΜΙΑC ΚΑΙ ΑΥΤΟ/ΝΟΜΟΥ ΜΟΝΗC ΤΟΥ ΔΟΥΣΙΚΟΥ ΗΓΟΥ/ΜΕΝΕΥΟΝΤΟΣ ΕΙC ΤΗΝ ΑΥΤΗΝ ΜΟΝΗΝ / Ο ΠΑΝΟCΙΟΤΑΤΟC ΑΡΧΙΜΑΝΔΡΙΤΗC ΚΥ/ΡΙΟC ΚΥΡΙΟC ΚΥΠΡ(Ι)ΑΝΟC ΑΡΧΙΕΡΑ/ΤΕΥΩΝ Ο ΘΕΟΦΕΙΛΕCΤΑΤΟC Ε/ΠΙCΚΟΠΟC ΑΓΙΟC ΤΡΙΚΚΗC ΚΥΡΙΟC / ΚΥΡΙΟC ΑΝΘΙΜΟC ΑΓΙΟΡΙΤΗC / ΦΛΟΓΙΝ.*

Στήν ἐπιγραφή ἀναφέρεται τό ὄνομα τοῦ 31ου Σουλτάνου τῆς Ὀθωμανικῆς αὐτοκρατορίας Ἀβδούλ - Μετζίτ, ἐπί τῶν ἡμερῶν τοῦ ὁποίου κτίσθηκε ὁ ναός. Ἡ ἀσυνήθιστη ἀναφορά τοῦ ὀνόματος ἑνός Σουλτάνου σέ ἐπιγραφή χριστιανικοῦ ναοῦ θά μποροῦσε ἴσως νά συσχετισθεῖ μέ παραχωρήσεις δικαιωμάτων στούς χριστιανούς ἀπό τήν Ὀθωμανική αὐτοκρατορία[46]. Ἀκόμη ἀναφέρονται τά ὀνόματα τοῦ Ἀρχιμανδρίτη Κυπριανοῦ, τοῦ Ἐπισκόπου Τρίκκης Ἀνθίμου Ἁγιορείτη, ἀλλά καί τά ὀνόματα τῶν κτιστῶν, τοῦ πρωτομάστορα Δημητρίου Θεοδώρου καί τοῦ Στεφανῆ Θοδωρῆ.

Τό μνημεῖο, παρά τό προχωρημένο τῆς ἐποχῆς, εἶναι ἀπό κάθε ἄποψη ἐνδιαφέρον. Μέ τήν ἐπιλογή τοῦ τύπου, ἔστω μέ κάποιες ἁπλουστεύσεις ἤ διαφοροποιήσεις, ἕλκει τήν καταγωγή του ἀπό τό βυζαντινό παρελθόν καί ἀποδεικνύει, μαζί μέ ἄλλους ναούς τῆς ἴδιας ἐποχῆς στόν εὐρύτερο χῶρο τοῦ νομοῦ Τρικάλων, τήν καλή οἰκονομική κατάσταση τῶν κατοίκων, τίς σχετικές ἐλευθερίες πού παραχωροῦσαν οἱ Τοῦρκοι κατά τόν ΙΘ′ αἰῶνα, καθώς καί τήν ἀναζήτηση - ἐπιβίωση τῶν βυζαντινῶν προτύπων, ἐφ᾽ ὅσον οἱ βυζαντινές κατασκευαστικές τεχνικές δέν ἔχουν λησμονηθεῖ.

45. Δ. Καλούσιος, «Τρικαλινά Σύμμεικτα Α′», *Μετέωρα* 44-45 (1990-1991), 179 *καί* 187.

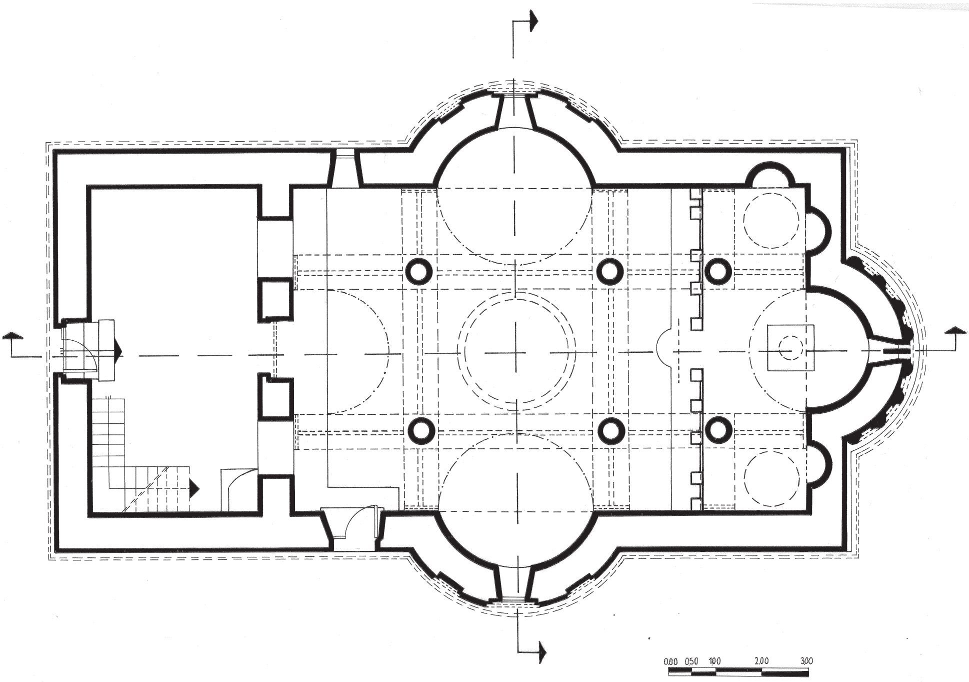
46. Δ. Τσοποτός. *Γῆ καί Γεωργοί τῆς Θεσσαλίας κατά τήν Τουρκοκρατία*, Ἀθήνα 1977, 246-247.



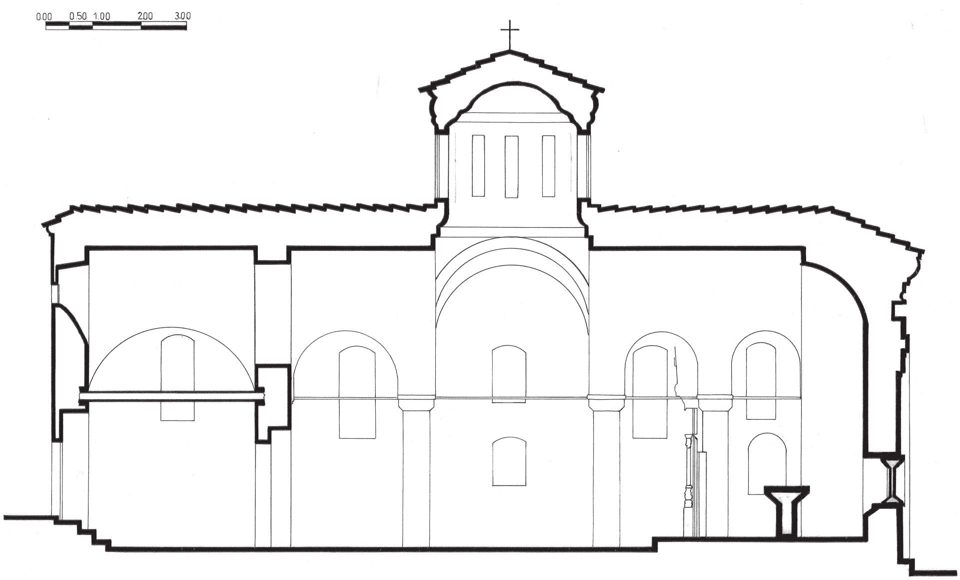
Εἰκ.1. Γοργογύρι Τρικάλων. Ναός Γεννήσεως τῆς Θεοτόκου. Ἄποψη ἀπό τά νότια.



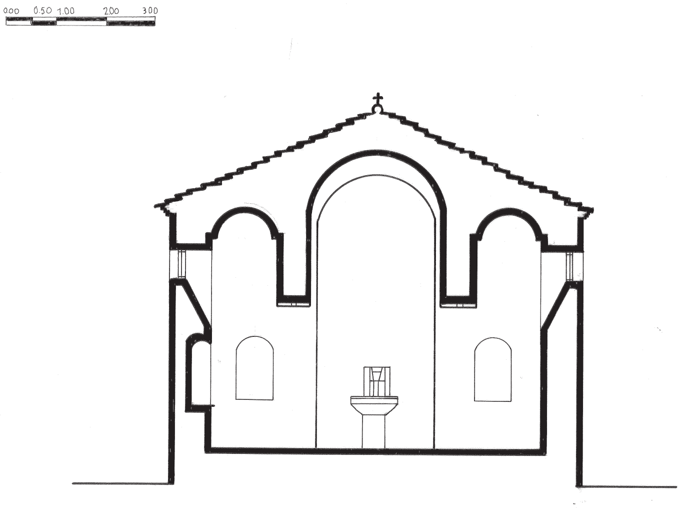
Εἰκ.2. Γοργογύρι Τρικάλων. Ναός Γεννήσεως τῆς Θεοτόκου.
Ἄποψη ἀπό τά βορειοανατολικά.



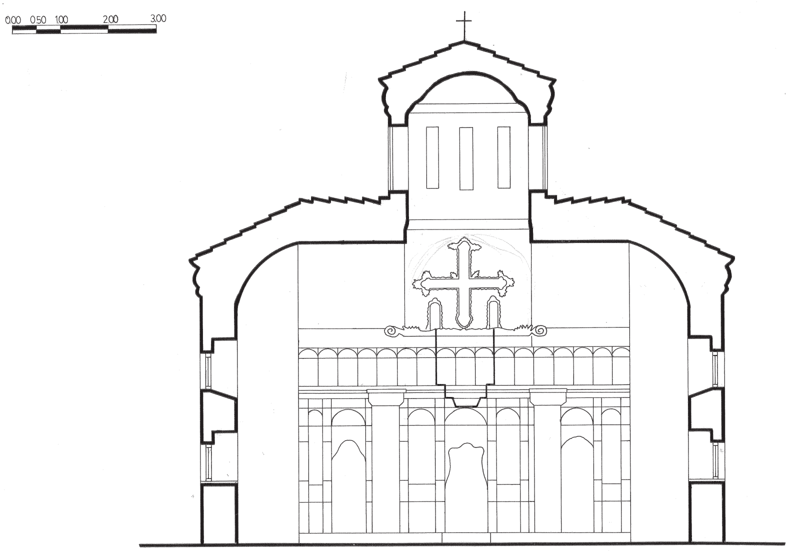
Εἰκ.3. Γοργογύρι Τρικάλων. Ναός Γεννήσεως τῆς Θεοτόκου. Κάτοψη α΄ στάθμης.



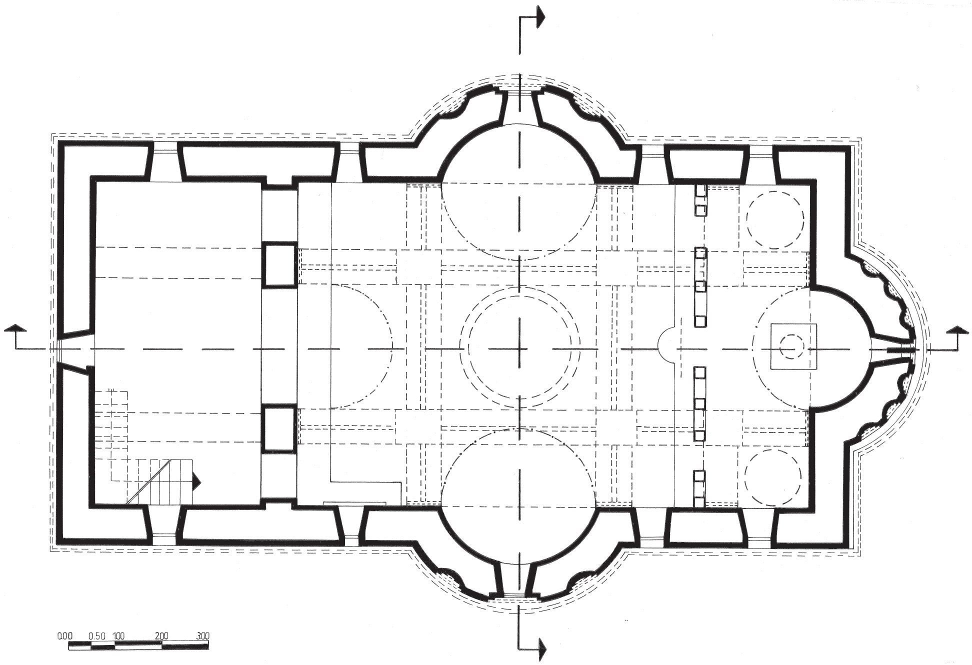
Εἰκ. 4. Γοργογύρι Τρικάλων. Ναός Γεννήσεως τῆς Θεοτόκου. Τομή κατά μῆκος.



Εἰκ.5. Γοργογύρι Τρικάλων. Ναός Γεννήσεως τῆς Θεοτόκου.
Ἐγκάρσια τομή στό Ἱερό Βῆμα.



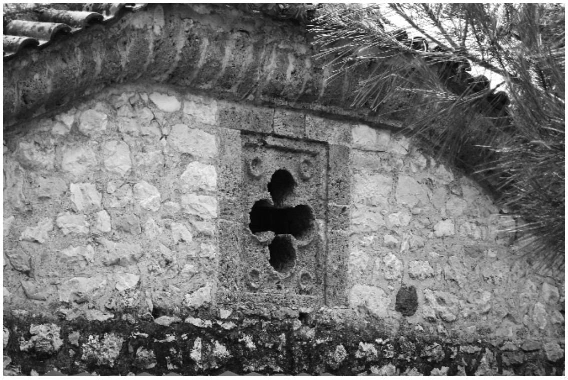
Εἰκ. 6. Γοργογύρι Τρικάλων. Ναός Γεννήσεως τῆς Θεοτόκου.
Ἐγκάρσια τομή στόν κυρίως ναό



Εἰκ.7. Γοργογύρι Τρικάλων. Ναός Γεννήσεως τῆς Θεοτόκου. Κάτοψη β΄ στάθμης.



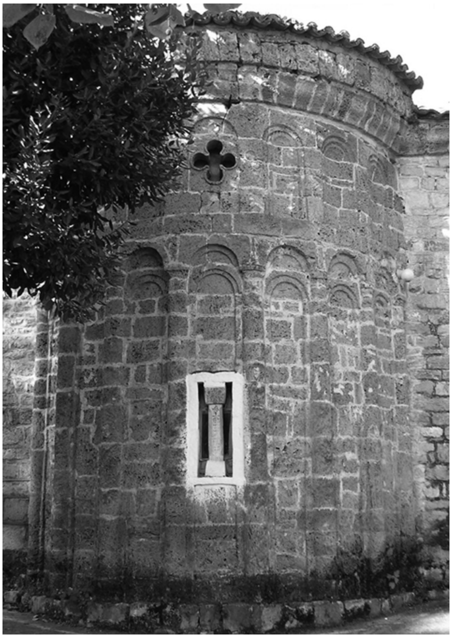
Εἰκ.8. Γοργογύρι Τρικάλων. Ναός Γεννήσεως τῆς Θεοτόκου. Ὁ φεγγίτης στήν ἀνατολική πλευρά.



Εἰκ.9. Γοργογύρι Τρικάλων.
Ναός Γεννήσεως τῆς Θεοτόκου.
Ὁ φεγγίτης στή δυτική πλευρά.



Εἰκ.10. Γοργογύρι Τρικάλων.
Ναός Γεννήσεως τῆς Θεοτόκου.
Τό γεῖσο τῶν κογχῶν.



Εἰκ.11. Γοργογύρι Τρικάλων.
Ναός Γεννήσεως τῆς Θεοτόκου.
Ἡ κόγχη τοῦ Ἱεροῦ Βήματος.



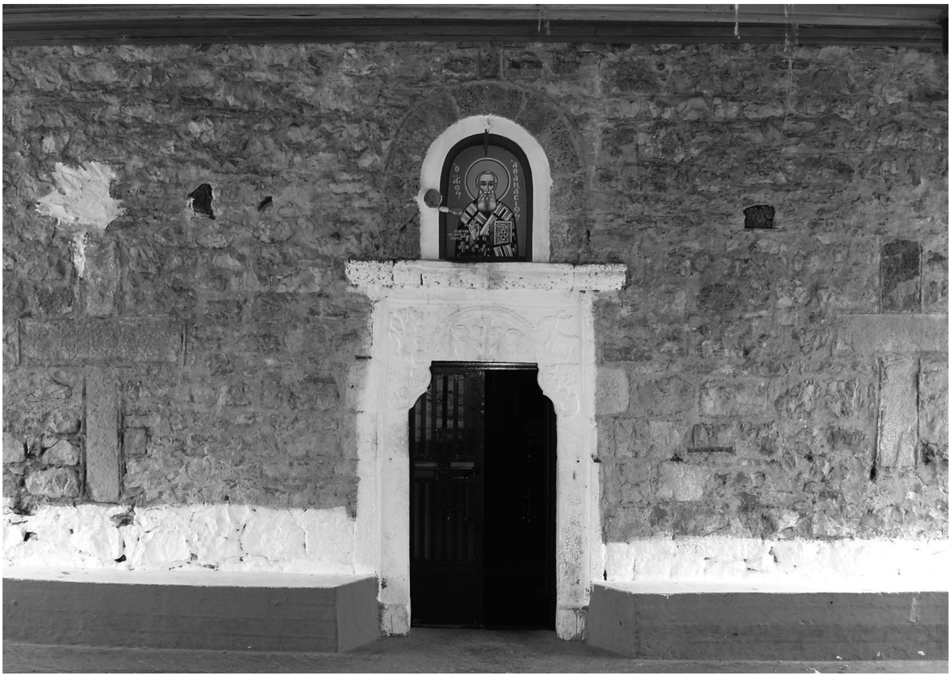
Εἰκ.12. Γοργογύρι Τρικάλων. Ναός Γεννήσεως τῆς Θεοτόκου. Ἡ κόγχη τοῦ Ἱεροῦ Βήματος. Λεπτομέρεια.



Εἰκ.13. Γοργογύρι Τρικάλων. Ναός Γεννήσεως τῆς Θεοτόκου. Ὁ κιονίσκος στην κόγχη τοῦ Ἱεροῦ Βήματος.



Εἰκ.14. Γοργογύρι Τρικάλων. Ναός Γεννήσεως τῆς Θεοτόκου. Ἄποψη ἀπό τά νοτιοδυτικά.



Εἰκ.15. Γοργογύρι Τρικάλων. Ναός Γεννήσεως τῆς Θεοτόκου. Δυτική ὄψη.

Αργύρης Π. Π. Πετρονώτης

Ο ΝΑΟΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΣΤΕΜΝΙΤΣΑΣ. ΠΡΟΔΡΟΜΗ ΣΥΜΒΟΛΗ

Εις Μνήμην του αρχιτέκτονος Γρηγορίου Πουλημένου (1951-2007)

Ο Προφήτης Μωάμεθ και οι διάδοχοί του, αναγνωρίζοντας τη συμβολή του Ιουδαϊσμού και Χριστιανισμού στη διαμόρφωση της ισλαμικής θρησκείας, παραχώρησαν προνόμια στους Εβραίους και Χριστιανούς, υπό τον ρητόν όρον να μην έχουν αντισταθεί στην κατάκτησή τους από το Ισλάμ[1]. Σύμφωνα με την παράδοση, ο Μωάμεθ χορήγησε σχετικό προνομιακό ορισμό (ahdname) το έτος Εγείρας 2, ήτοι το 623 μ.Χ., στους μοναχούς του Σινά[2]. Αυτού σώζονται αντίγραφα, όπως το εικονιζόμενο από τη Μονή Σίμωνος Πέτρας στο Άγιον Όρος (Εικ. 1)[3]. Εν συνεχεία, και ο Ιερός Νόμος του Ισλάμ Şeriat κατοχύρωσε (υπό τον ως άνω ρητόν όρον) την ελευθερία της λατρείας. Η ελευθερία λατρείας επιβάλλει: α) την κατοχή οίκων λατρείας, ήτοι εκκλησιών και β) την εκπαίδευση λειτουργών λατρείας, ιερέων και αναγνωστών, ήτοι ύπαρξη σχολείων[4]. Για το δικαίωμα λειτουργίας σχολείων από τις κοινότητες έπρεπε να καταβάλλεται φόρος, σύμφωνα με τον Τούρκο Οθωμανολόγο Λεβέντ Καγιαπινάρ[5]. Επομένως, η διαδεδομένη λογία παράδοση περί *κρυφού σκολειού*, σε κανονικές συνθήκες, είναι ιστορικά μετέωρη.

Η κατοχή εκκλησιών διέπετο από περιορισμούς[6]: Απαγορευόταν η κατασκευή νέων, αλλά ήταν κατοχυρωμένη η διατήρηση των ναών που υπήρχαν κατά την κατάκτηση. Επιτρεπόταν δε των τελευταίων η επισκευή, ακόμα και η ανοικοδόμηση εκ βάθρων στην ίδια θέση, υπό τον όρον να διατηρηθούν οι προ-

1. Α. Πετρονώτης, «Ανοικοδόμηση εκκλησιών Πελοποννήσου επί Βελή-Πασά, Μόρα-Βαλεσί 1807-1812», *Νεομάρτυρες Πελοποννήσου. Πρακτικά Ιστορικού Συμποσίου στη Μνήμη του Νεομάρτυρα Δημητρίου*. Τρίπολη, 19-21 Σεπτεμβρίου 2003, Τρίπολη 2008, 484.

2. Πετρονώτης, ό.π.

3. Β. Δημητριάδης, «Οθωμανικά έγγραφα», *Καρακατσάνης*, 1997, 474.

4. Πετρονώτης, Ανοικοδόμηση εκκλησιών, 486.

5. Υπό έκδοση από τον ίδιο τον Λ. Καγιαπινάρ, σύμφωνα με τον συνομιλητή του Γιάννη Λαγό, Στεμνίτσα, 2011.

6. Πετρονώτης, Ανοικοδόμηση εκκλησιών, 486.

γενέστερες διαστάσεις και το πριν σχήμα. Η τελευταία διατύπωση λύνει θεωρητικά το ζήτημα αν ήταν δυνατή η κατασκευή τρούλλου. Έπρεπε για τις εργασίες αυτές να εκδοθεί σχετική οικοδομική άδεια αρχικά από τον Σουλτάνο, μεταγενέστερα από εξουσιοδοτημένο καδή (ιεροδίκη). Η άδεια ήταν βραχυπρόθεσμη, συνήθως 40 ημερών. Απαγορευόταν αυστηρότερα η κατασκευή κωδωνοστασίων. Ωστόσο, ο νόμος παραβιαζόταν εκατέρωθεν: Οι Μουσουλμάνοι δήμευαν εκκλησίες, τις μετέτρεπαν σε τζαμιά, τις γκρέμιζαν, τις μεταπωλούσαν πάλι στους Χριστιανούς. Οι δε Χριστιανοί εμφανίζονται να μεγαλώνουν τις εκκλησίες τους, κατά το δοκούν. Αυτό συχνά το ομολογούσαν στις κτητορικές επιγραφές τους. Το ξεπέρασμα κάθε ορίου τόλμης εμφανίζεται στο Βελβεντό Σερβίων, όπου σε επιγραφή του 1804 διακηρύσσεται ότι ο εκεί ναός της Κοιμήσεως της Θεοτόκου «...ΕΚ ΒΑΘΡΩΝ ΑΝΩΚΟΔΟΜΗΘΗ ΛΟΓΩ ΤΟΥ ΠΑΛΑΙΟΥ ΤΕΤΡΑΠΛΑΣΙΟΝΙ ΕΚ|ΤΑΘΕΙΣ...». Ώστε τον μεγάλωσαν τέσσερις φορές! (Εικ. 2).

Αλλά και εντελώς νέες εκκλησίες έκτιζαν. Σε τρεις οικισμούς, για παράδειγμα, που είχαν μόνο μία εκκλησία κατά την κατάκτησή τους υπό των Οθωμανών, εμφανίζονται στο τέλος της Τουρκοκρατίας με περισσότερες[7]: η Κοζάνη με πέντε, η Τριπολιτσά με πέντε και δέκα νέες μονές γύρω της, ο δε θεσσαλικός Τύρναβος με δεκαέξι. Ακόμα και κωδωνοστάσια οικοδομήθηκαν, ιδιαίτερα σε προνομιούχες περιοχές, μάλιστα στη Μάνη[8]. Ο Αλή Πασάς Τεπελενλής (1744 ή 1750-1822), σφετεριζόμενος το δικαίωμα του Σουλτάνου, χορήγησε αφειδώς οικοδομικές άδειες[9] για ναούς και κωδωνοστάσια, κατά κανόνα, έναντι μεγάλου χρηματικού ποσού. Την ίδια πολιτική ακολούθησε και ο δευτερότοκος γιος του Βελή Πασάς (1773-1822), όταν κατέβηκε στην Πελοπόννησο ως Μοραβαλεσί στα 1807-1812. Ανιχνεύτηκαν έως τώρα περισσότερα από τεσσαράκοντα παραδείγματα ανακαινισμένων ναών με άδεια του Βελή[10]. Στη Γορτυνία γνωρίζουμε επτά υπάρχοντα[11], εξ ων ένα στη Στεμνίτσα (Εικ. 3), όπου ανοικοδομήθηκε ο ναός του Αγίου Γεωργίου (Εικ. 4). Στην κάτοψή του διατηρείται ο αρχικός τύπος της τρίκλιτης τρισυπόστατης βασιλικής,

---

7 Πετρονώτης, Ανοικοδόμηση εκκλησιών, 490-491 (Κοζάνη, Τύρναβος, Τριπολιτσά).

8. Πετρονώτης, ό.π, 489-490. Παραδείγματα 10 χρονολογημένα (1717-1776) και 17 αχρονολόγητα.

9. Πετρονώτης, ό.π., 492, πάντως και στο πνεύμα της πολιτικής των φιλελευθέρων σουλτάνων Σελίμ Γ΄(1789-1807) και Μαχμούτ Β΄ (από το 1808).

10. Πετρονώτης, ό.π., 491 κ.λ.π., Μ. Βουρλιώτης – Α.Πετρονώτης, «Απογραφικός Κατάλογος επαρχίας Αγίου Πέτρου Κυνουρίας 1828», *Χρονικά των Τσακώνων*, ΚΑ΄ 2/2, *Πρακτικά ΣΤ΄ Τσακώνικου Συνεδρίου.* Λεωνίδιον 25-26 Σεπτεμβρίου 2009, Αθήνα 2010, 121-124.

11. Πετρονώτης, Ανοικοδόμηση εκκλησιών, 494-495, αρ.5 και 6 (Λαγκάδια, Πρόδρομος και Ταξιάρχες του 1808), 497 αρ. 10 (στο μετόχι Μονής Αιμυαλών κοντά στο Ζυγοβίστι Άγιοι Απόστολοι Πέτρος και Παύλος, 1809-1811 (!), 497 , αρ. 11 (Ζυγοβίστι, Μεταμόρφωση, 1810), 501, αρ. 13 (Λάστα. Αγ. Γεώργιος, 1810), 511, αρ. 29 (Αναζήρι Ηραίας, Αγ. Ιωάννης Χρυσόστομος, 1811).

όπως κτίστηκε το 1810 (Εικ. 5). Όχι όμως και η όψη! Υψώνεται ο Άγιος Γεώργιος στη βόρεια πλευρά της πλατείας όχι με την αρχική του μορφή, αφού τώρα εμφανίζεται με τρούλλο, διαφορετική στέγη και μεγάλα παράθυρα, όλα νεωτερικές κατασκευές (Εικ. 6). Κτίστηκε ίσως μεγαλύτερος στη θέση παλαιότερης εκκλησίας του έτους 1691, σύμφωνα με σωζόμενη επιγραφή (Εικ. 7)[12].

Στη διάρκεια της εθνεγερσίας του 1821, η εκκλησία του Αγίου Γεωργίου Στεμνίτσας υπέστη μερικό εμπρησμό. Δεκαέξη χρόνια μετά την ανέγερσή της, γράφει ο Δημοκλής Γαρταγάνης[13]: «…ὁ Ἰμβραήμ [1789-1848] ἐπέρχεται τὸν Μάϊον τοῦ 1826 καὶ ἐκ δευτέρου κατὰ τῆς Γορτυνίας καὶ διελθὼν ἀπὸ τὴν Στεμνίτσαν ἔκαυσε πολλὰς οἰκίας. … Ἐπίσης ἔκαυσε καὶ μέρος τοῦ ναοῦ τοῦ Ἁγίου Γεωργίου, τοῦ ὁποίου τὰς εἰκόνας καὶ ἄλλα κειμήλια διὰ τὰ ἐπικείμενα γεγονότα εἶχαν κρύψει οἱ Στεμνιτσιῶται εἰς τὰ σπήλαια». (Λακωνικότερα και ο Γ. Ανδριτσόπουλος[14]).

Η μη πλήρης πυρπόληση της βασιλικής του Αγίου Γεωργίου οδηγεί στο συμπέρασμα ότι η στέρεη πετρόχτιστη κατασκευή συμπληρωνόταν και με λίθινη θολοσκέπαστη κάλυψη των τριών κλιτών της.

Τον ακριβή χρόνο οικοδόμησης του υπάρχοντος ναού του Αγίου Γεωργίου καθορίζει κτητορική επιγραφή (Εικ. 8). Αυτή βρίσκεται πάνω από τη βόρεια πυλίδα του, εισόδου του στον γυναικωνίτη. Άρχισε στις 17 Αυγούστου 1810, τελείωσε το κτίσιμο στις 30 Οκτωβρίου, ήτοι σε 75 ημέρες. Και όμως στην τοπική κοινωνία έχει γερές ρίζες η παράδοση περί 40 ημερών. Και γιατί όχι όταν σε λογίους παλαιούς[15] και νέους διέφυγε η ύπαρξη της επιγρα-

---

12. Ε. Γεωργιτσογιάννη – Ξ. Προεστάκη, *Ιερός Ναός Αγίου Γεωργίου Στεμνίτσας (1810)*, Αθήνα 2010, 18. Ο ναός το 1691 βρισκόταν στο προαύλιο του σημερινού. Γ.Σταμίρης, «Η επιγραφή του παλαιοτέρου ναού του Αγίου Γεωργίου Στεμνίτσης», *Πελοποννησιακή Πρωτοχρονικά,* Αθήναι 1962, 3-6. Δημοσίευση επιγραφής 1691.

13. Δ. Γαρταγάνης, *Η Στεμνίτσα στο 1821 (Ύψους)*, Αθήναι ^{2}1964, 150.

14. Γ. Ανδριτσόπουλος, *Ιστορικαί Σημειώσεις Στεμνίτσης*, έκδ. Εξωραϊστικού Συλλόγου Φιλοπρόοδων Στεμνίτσης, Αθήναι 1930, 41.

15. Α. Παπαχριστόπουλος, *Τρικολωνικά,* Αθήναι 1889. Σε 45 μέρες σύμφωνα με τις Ε. Γεωργιτσογιάννη και Ξ. Προεστάκη, (*Ναός Αγίου Γεωργίου*, 15). Γ.Θεοφίλης, *Τα μοναστήρια και οι εκκλησίες της Στεμνίτσας*, Αθήναι 2001, 138-139. Γνωρίζει την παράδοση, αλλά προφανώς και την επιγραφή, από την οποία προκύπτει σύμφωνα με αυτόν διάστημα 74 ημερών, αντί του ορθού 75. Ανδριτσόπουλος, *Ιστορικαί Σημειώσεις*, 17, «εν διαστήματι 70 ημερών», ενώ παραθέτει ολόκληρη την επιγραφή. Ν.Συνοδινός, «Οι εκκλησίες της Στεμνίτσας», *Αρκαδικά. Ημερολόγιον των «Αρκαδικών»* 1973, χρόνος Α΄, 6 Αθήναι (Νοέμβριος - Δεκέμβριος 1973), 84. Η άδεια Βελή καθόριζε διάστημα 70 ημερών, αλλά το έργο τελείωσε συντομότερα (!). Παρέχει ωστόσο ενδιαφέρουσες πληροφορίες και λεπτομέρειες. Σ.Τσοτσορός, *Οικονομικοί και Κοινωνικοί Μηχανισμοί στον ορεινό χώρο. Γορτυνία* (*1715-1828*), εκδ., Εμπορικής Τράπεζας Αθήνα 1986, 194. Στεμνιτσιώτες στην Πόλη συνεισέφεραν στην οικοδομή του Αγίου Γεωργίου. Κ. Ρούνιος, *Ιστορία της Στεμνίτσης ή του αρχαίου Υψούντος*, Αθήναι 1971, 105. Αναφέρεται

φής[16]. Στο τύμπανο της κυρίας νοτίας εισόδου του ναού, υπάρχει και άλλη κτητορική επιγραφή, αλλά αυτή αναφέρει μόνο το έτος 1810 και την εναρκτήρια χρονολογία της 17ης Αυγούστου (Εικ. 9). Από κάτω της, στο οριζόντιο πλαίσιο του υπερθύρου του θυρώματος της εισόδου, υπάρχει μια άλλη, όμως αρκετά φθαρμένη επιγραφή. Προκύπτει ωστόσο από αυτή κάτι αξιόλογο : γίνεται αναφορά προφανώς στους δύο πρωτομαστόρους Αντώνιο και Ευστάθιο και στη *συνοδεία* τους, ήτοι στο συνεργείο τόσων ανθρώπων (δεν διασώθηκε ο αριθμός τους) και ότι τελείωσε το έργο τους (μάλλον των λιθοξόων γλυπτών) τον Νοέμβριο, όθεν πέραν των 75 ημερών του κυρίως κτισίματος.

Υπάρχει μια ιδιαιτερότητα στο κτίσιμο, που προκαλεί το ζωηρό ενδιαφέρον μας και παράλληλα δημιουργεί ένα πρόβλημα. Ένα πρόβλημα που σχετίζεται με τη στέγαση και ακόμα με τη μορφολογία του ναού. Αυτή η δομική ιδιαιτερότητα τώρα αποκαλύπτεται στον δυτικό στενό τοίχο του. Εκεί, το κεντρικό μέρος του τοίχου κάποτε ήταν υπερυψωμένο (Εικ. 10). Υψωνόταν πάνω από τη στάθμη του γείσου των μακρών πλευρών. Μάλιστα το γείσο αυτό στρεφόταν προς την πίσω δυτική στενή όψη του ναού έως την κεντρική υπερύψωση. Προσέξτε αυτό το καίριο δεδομένο. Σήμερα διατηρείται ενσωματωμένο στον ενιαίο τοίχο. Ώστε κάποτε εκεί πίσω πρέπει να έριχνε τα νερά της μία εδώ μερική στέγαση της δυτικής στενής πλευράς του ναού.

Το υπερυψωμένο τμήμα διασώζει την αρχική του αετωματική απόληξη, άρα είχε δίρριχτη στέγη. Διασώζει ενσωματωμένο κι εδώ το αρχικό του γείσο, όμοιας διατομής προς τα αναφερθέντα. Αυτό διακρίνεται ενσωματωμένο κάτω από τη σημερινή μικρότερης κλίσης ενιαία δίρριχτη στέγη της εκκλησίας. Υπογραμμίζεται ότι το πλάτος της υπερύψωσης ανταποκρίνεται στην αντίστοιχη διάσταση του μεσαίου κλίτους. Έτσι αναδύεται αρχικά η σκέψη μήπως η εκκλησία είχε κάποτε ή υπήρχε η πρόθεση να έχει υπερυψωμένο το μεσαίο κλίτος. Όμως η ιδέα αυτή είτε, το πιθανότερο, δεν υπήρξε ποτέ είτε εγκαταλεί-

---

σε Στεμνιτσιώτες στην Κωνσταντινούπολη. Παραδόσεις για το χτίσιμο του Αγιώργη έφτασαν έως τις μέρες μας: ο μπαρμπα-Θύμιος Μουτσόπουλος (1879-1980) μου έλεγε ότι η γριά Σκουφαλίνα Μουτσοπούλου, άλλου κλάδου Μουτσοπουλαίων, προγιαγιά Χρήστου Μουτσόπουλου, σύμφωνα με τα λεγόμενά της, όταν ήταν μικρή [10 ετών] κουβάλησε άμμο για τον Αγιώργη [1810]. Η μάνα μου Ευθυμία (1888-1978), Στεμνιτσιώτισσα το γένος Δημητρίου Φατούρου, είχε ακούσει από τη θεία της θειά-Μαριωρή ότι την ασήκωτη πλάκα που βρέθηκε στο δάσος στο Ραπούνι και προοριζόταν για αγιατράπεζα του Αγιώργη, την ζαλώθηκε με τη βοήθεια άλλων κοριτσιών και την κουβάλησε η Κάντω (= Αικατερίνη) του Κουρούση. Προστρέξανε μερικές στο χωριό, ανήγγειλαν το απίστευτο πράμα και υποδέχτηκαν την Κάντω με κωδωνοκρουσίες ιερείς και πλήθος κόσμου. Κουρούσης Θεόδωρος, μάλιστα Θεοδωράκης, προφανώς άρχοντας, αναφέρεται στον φορολογικό κατάλογο Στεμνίτσας το 1814 ως καταβαλών 13 γρόσια: Ρούνιος, *Ιστορία*, 57.

16. Ν.Μουτσόπουλος, *Η αρχιτεκτονική των εκκλησιών και των μοναστηριών της Γορτυνίας*, Εν Αθήναις 1956, 87. Εντός 40 ή 45 ημερών.

φθηκε κατά την διάρκεια της κατασκευής. Πάντως τα σημερινά δεδομένα, κατάλοιπα παλαιάς (μάλλον της αρχικής) δομής υποδεικνύουν την προτεινόμενη ενδιάμεση λύση ως πραγματοποιηθείσα, καθώς τα πλάγια κλίτη δεν παρουσιάζουν τη συνηθισμένη σ' αυτά μονόρριχτη στέγη (όπως ειπώθηκε), αλλά στα δυτικά άκρα τους έχουν αυτήν την ιδιαίτερη τοπική διαμόρφωση, τέτοια ώστε να χύνονται εν μέρει τα ύδατά τους δυτικά, στη στενή πλευρά.

Προστίθεται και το ακόλουθο στοιχείο, όχι άσχετο με την ως άνω υποβαλλόμενη μορφολόγηση και στέγη του ναού, επίκουρο γενικά της προηγούμενης πρότασης. Στη στέγη του ναού εμφανιζόταν κάποτε πράγματι μια ιδιαίτερη ασυνήθιστη διαμόρφωση στις στενές πλευρές της: Αυτό σύμφωνα με το σκαρίφημα αποτύπωσης της νότιας πλευράς του ναού από τον Α. Ζάχο (Εικ. 11), που σχεδίασε προφανώς πριν το 1911, (αφαιρουμένου από το σκαρίφημα του εκεί προτεινόμενου απ' αυτόν τρούλλου), η στέγη του ναού εμφανίζεται κατά βάση τετράρριχτη. Επιπλέον όμως στις στενές πλευρές της σχεδιάζονται στη μέση τους δύο χαμηλές, προφανώς κεντρικές προβολές, που θα καλύπτονταν με δίρριχτη στέγη. Εκατέρωθεν αυτής της προβολής, η στέγη του ναού γέρνει δυτικά. Πρόκειται δηλαδή για την ίδια λύση απορροής των ομβρίων υδάτων, όπως πριν προτείναμε. Ώστε, δεχόμενοι ως συμπληρωματικές απεικονίσεις την προηγούμενη φωτογραφία και το σκαρίφημα του Ζάχου, υποθέτουμε ότι ο ναός του Αγίου Γεωργίου είχε παλαιότερα τετράρριχτη στέγη με τις ασυνήθιστες προβολές στις στενές πλευρές της (Εικ. 12). Πάντως η πρόταση αυτή απαιτεί περαιτέρω επεξεργασία.

Η προτεινόμενη λύση φαίνεται (ευτυχώς λέω) ότι δεν διεκδικεί μοναδικότητα. Στο αρχείο μου υπάρχει μια σχετική εικόνα ορφανή, δηλαδή άγνωστης εκκλησίας. Πρόκειται για φωτογραφία με αποσπασματική απεικόνιση της ανατολικής όψης της. Όμως είναι καίριας σημασίας για το θέμα μας: δείχνει σχεδόν παρόμοια κατασκευαστική λύση με αυτή της Στεμνίτσας, δηλαδή δίρριχτο στεγάδιο με αετωματική όψη, επικαθήμενο εδώ στην ανατολική απόληξη τετράρριχτης στέγης «μακεδονίτικου τύπου», ήτοι με «μισοκάλκανα» (= αποτμήσεις) στις στενές πλευρές της (Εικ. 12Α). Η εκκλησία μάλλον ανήκει στο νοτιοελλαδικό χώρο και μπορεί να χρονολογηθεί: Λόγω της ύπαρξης στο (ανατολικό) μέτωπό της «αχλαδόσχημων φεγγιτών», πρέπει να χτίστηκε μετά τα μέσα του 19ου αιώνα[17].

Κάποτε η διαμόρφωση αυτή της στέγης του Αγίου Γεωργίου Στεμνίτσας μεταπλάστηκε στη σημερινή, με τη συμπλήρωση ως ενιαίου του δυτικού στενού τοίχου (και του ανατολικού) και με την κατασκευή μιας νέας δίρριχτης συνολικής στέγης. Η εργασία αυτή θα πραγματοποιήθηκε μάλλον κατά τον χρόνο κατασκευής του τρούλλου. Άραγε ποτέ προστέθηκε ο τρούλλος και ποιος τον σχεδίασε; Ο χρόνος προσθήκης του πρέπει να θεωρηθεί βέβαιος. Σύμφωνα με

17. Προσωρινά βλ. Πετρονώτης (2011).

ρητή μαρτυρία του Γεωργίου Α. Ανδριτσόπουλου, συγγραφέα ιστορικών σημειώσεων περί Στεμνίτσης, δημοσιευμένων το 1930, ο τρούλλος έγινε κατά τη δημαρχία του Αργυρίου Δ. Φατούρου 1909-1912[18]. Φυσικά τότε πρέπει να κατασκευάστηκαν και οι δύο πλάγιοι θολωτοί βραχίονες, πάνω στους οποίους εδράζεται ο τρούλλος (πρβλ. Εικ. 18Β). Την πληροφορία του Ανδριτσόπουλου τεκμηριώνει η υπάρχουσα επιγραφή στο μέτωπο του τότε κατασκευασθέντος νότιου βραχίονα (Εικ. 13): † 1810 / ΕΚΤΙΣΘΗ / 1911 / ΑΝΑΚΑΙΝΙΣΘΗ.

Υπάρχουν μελετητές που, ενώ δέχονται ως αρχιτέκτονα του έργου τον Αριστοτέλη Ζάχο (Εικ. 14), υποθέτουν, έστω με επιφύλαξη, ότι η παρουσία του στη Στεμνίτσα και η κατασκευή του τρούλλου έλαβε χώρα μετά το 1919[19]. Όμως ο Αριστοτέλης Ζάχος γνωριζόταν με τον Αργύριο Φατούρο. Η γνωριμία τους δεν μπορεί να έγινε μετά το 1919, αφού ήδη ο Αργύριος Φατούρος είχε αποβιώσει το 1912. Οι δύο άνδρες πρέπει να γνωρίστηκαν πριν το 1911. Είναι γνωστό ότι ο Αριστοτέλης Ζάχος πραγματοποίησε πολλά ερευνητικά ταξείδια στην Γορτυνία, ίσως το πρώτο στα 1906[20]. Σίγουρα ερεύνησε τον τόπο στα 1909 (πρώτο έτος δημαρχίας Φατούρου). Τότε ο Ζάχος ζωγράφισε πίνακες μνημείων παρά τον Λούσιο ποταμό. Εδώ παρουσιάζονται δύο: ο Άγιος Ανδρέας Γόρτυνος (Εικ. 15Α) και το Καθολικό της Παλαιάς Μονής Φιλοσόφου (Εικ. 15Β). Φωτογραφίες αυτών δημοσιεύτηκαν στα *Παναθήναια*, περιοδικό Αθηνών, των ετών 1909-1910.

Η καλή γνωριμία του Ζάχου με τον Φατούρο και η εκτίμηση στο πρόσωπό του αποδεικνύεται από σημείωμα του Ζάχου γι' αυτόν (Εικ. 16). Γνωρίζει ότι προγενέστερα ο Α. Φατούρος, κατέβηκε το 1897 στην Κρήτη ως μαχητής με τη Φοιτητική Φάλαγγα (Εικ. 17). Τον θεωρεί υπόδειγμα δημάρχου, προσθέτοντας πολλές λεπτομέρειες για τη ζωή και το έργο του[21]. Τέλος, τον εγκωμιάζει που ως εθελοντής ανέβηκε κατά τον Α΄ Βαλκανικό Πόλεμο στην Ήπειρο και έπεσε μαχόμενος στο Μπιζάνι στις 5 Δεκεμβρίου, έτσι χωρίς μνεία έτους[22]. Το έτος υπονοείται, αφού το σημείωμα θα το έγραψε σύντομα μετά, προφανώς, στις αρχές του 1913.

Υπενθυμίζουμε ότι ο τρούλλος που σχεδίασε στο σκαρίφημά του ο Αριστοτέλης Ζάχος ανήκει στην κατηγορία του «αθηναϊκού τύπου» και πρέπει αυτή

---

18. Ανδριτσόπουλος, *Ιστορικαί Σημειώσεις*, 81-82. Ρούνιος, *Ιστορία*, 127. Αναφέρει δημαρχία του 1908-1912. (Πρβλ. και υπότιτλο Εικ. 16).

19. Μ. Καρδαμίτση – Αδάμη, «Ένας αρχιτέκτονας στη Στεμνίτσα», εφ. *Καθημερινή*, Κυριακή 9 Νοεμβρίου 2003, ένθετο *Επτά Ημέρες*: «Δημητσάνα, Στεμνίτσα. Άνθη της πέτρας», 13.

20. Καρδαμίτση – Αδάμη, Αρχιτέκτονας, 13.

21. Α. Ζάχος, «Μεσαιωνικά μνημεία Γορτυνίας», *ΑΔ* 8 (1923), [1925], 75-76. Ρούνιος, *Ιστορία*, 64. Έργα Α.Δ. Φατούρου.

22. Γαρταγάνης, *Στεμνίτσα*, 195. Μαζί με τον Α.Δ. Φατούρο ανέβηκαν στην Ήπειρο και άλλοι τρεις Στεμνιτσιώτες.

η μορφή να εφαρμόστηκε. Το υποθέτουμε από φωτογραφία του 1911-1913 της Στεμνίτσας, στην οποία εικονίζεται η παλαιά εκκλησία "το Καθολικό", που κατέρρευσε στα 1912-1913, και στην οποία διακρίνεται, έστω όχι καθαρά, ο τρούλλος του Αγίου Γεωργίου να μοιάζει με τον αναφερθέντα τύπο (Εικ. 18Α). Ο αρχικός τρούλλος δεν επέζησε. Σε φωτογραφία χρονολογούμενη πριν το 1924, η εκκλησία εικονίζεται χωρίς τρούλλο (διασωζομένων των κεραιών του ναού). Αυτός ή κατέρρευσε ή κατεδαφίστηκε (Εικ. 18Β). Σε δημοσίευμα του 1930, ο τρούλλος εμφανίζεται ότι έχει αποκατασταθεί (Εικ. 18Γ). Το πιθανότερο είναι η ανακατασκευή του να πρέπει να ταυτιστεί με τις μεγάλες επισκευές «του θόλου», όπως ακριβώς αναφέρεται σε έγγραφο του 1925 του αρχείου του Αγίου Γεωργίου[23]. Πρόκειται, πλέον, για τον σημερινό τρούλλο «αθηναϊκού τύπου», του οποίου η μορφή μπορεί να αναχθεί σ' αυτήν του αρχικού σχεδίου.

Τελειώνοντας, προσθέτουμε ότι στη δεκαετία του 1950 εργάστηκε στον ναό του Αγίου Γεωργίου ο αγιογράφος Φώτης Κόντογλου (Εικ. 19Α) με ομάδα μαθητών του. Λεπτομέρειες για τα έργα τους (Εικ. 19Α), όπως και για ολόκληρο το ναό, βρίσκουμε στη σημαντική μονογραφία για την εκκλησία (την πρώτη για το μνημείο) των ιστορικών της τέχνης Ευαγγελίας Γεωργιτσογιάννη και Ξανθής Προεστάκη, που κυκλοφορήθηκε το 2010, επ' ευκαιρία της επετείου των διακοσίων χρόνων από την ίδρυση του ναού. Τις ευχαριστώ για τη συμβολή τους στην παρούσα ανακοίνωση, εκ παραλλήλου ευχαριστώ τη Μάρω Καρδαμίτση-Αδάμη και τον Αργύρη Χρ. Φατούρο, καθώς και τους Γιάννη Λαγό, Βασίλη Σιακωτό, Γιάννη Κούτση, Αναστασία Ρούσσου-Πετρονώτη, Κυριακή Κετικίδου-Δούμπα, Σταύρο Δούμπα, Μιλτιάδη Πολυβίου και Κωνσταντίνο Φρέντζο.

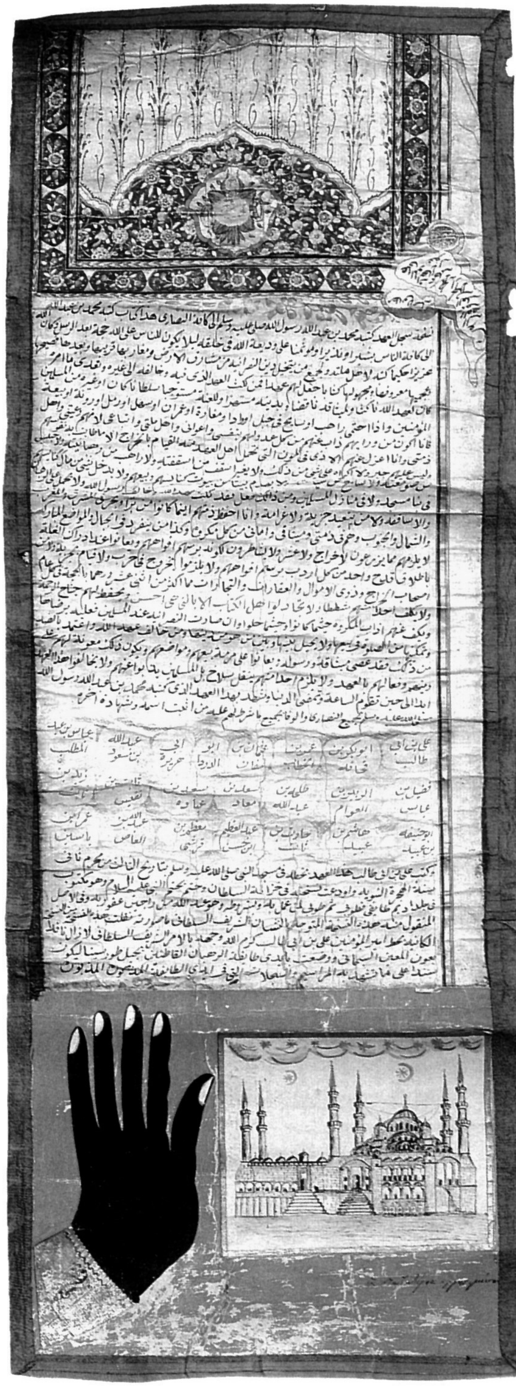
Υ.Γ. Το κωδωνοστάσιο του ναού του Αγίου Γεωργίου κτίστηκε ανεξάρτητα από αυτόν στην πλατεία (Εικ. 20): «*Εσχεδιάσθη και ειργάσθη*», από τον Τηνιακό πρωτομάστορα μαρμαρά Ιωάννη Θεοτηκό [!] (Εικ. 20Α) το 1877[24].

Θεσσαλονίκη 24.01.2012

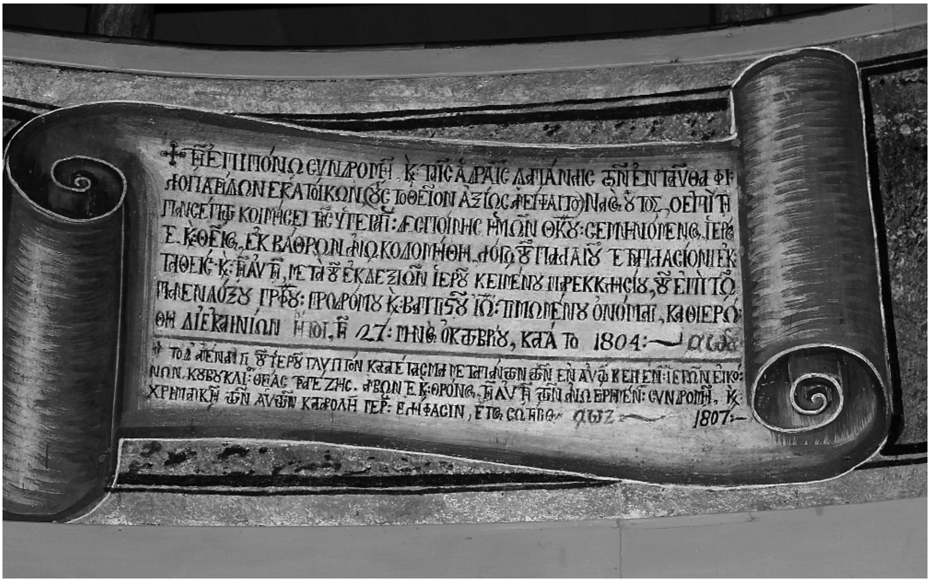
---

23. Γεωργιτσογιάννη-Προεστάκη, *Ναός Αγίου Γεωργίου*, 20. Υποθέτουν προσέτι ότι ο τρούλλος κατεδαφίστηκε ή κατέρρευσε πριν το 1924 και ξαναχτίστηκε προ του 1936. (Γ. Ανδριτσόπουλος – Ι.Λαγός, *Πατριωτικός Σύνδεσμος Στεμνιτσιωτών Τρικολώνων. 1889-1989 Εκατό χρόνια δράσης*, Αθήνα 1989, 6. Κατά το 1921 προσεκλήθησαν στη Στεμνίτσα οι Ζάχος, Ορλάνδος και Ξυγγόπουλος και έδωσαν οδηγίες συντήρησης του ναού. Το δε 1923, μετέβη στην Στεμνίτσα ο τότε διευθυντής Σωτηρίου, φωτογράφησε αγιογραφίες και αποτύπωσε εκκλησίες.

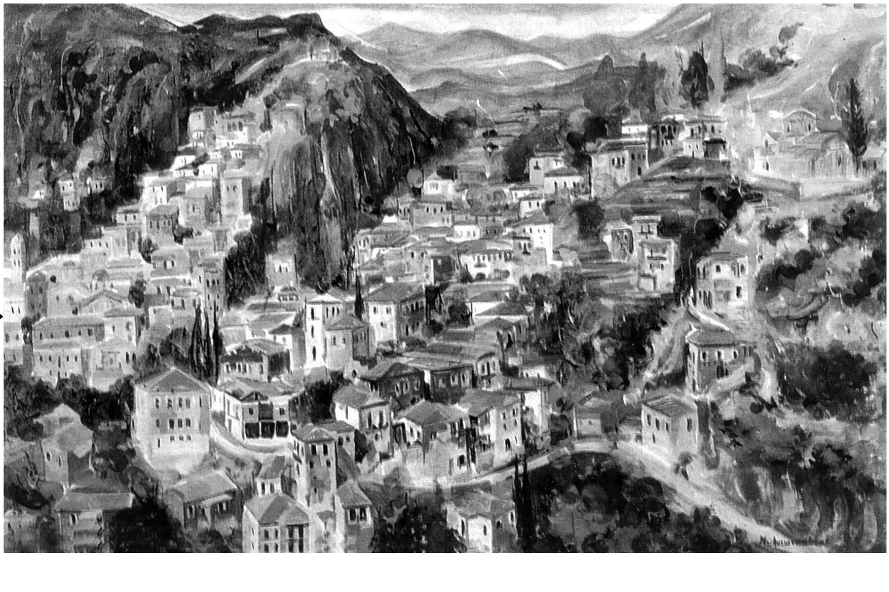
24. Ανώνυμος. «Εύθυμα από το χτίσιμο του καμπαναριού της πλατείας» [1877], εφ. *Στεμνίτσα*, ετ. Ζ΄, φ. 36 (Μάρτιος 1983), 4-5.



Εικ. 1. Ahdname. Προνομιακός ορισμός (αντίγραφο) του Προφήτη Μωάμεθ (κατά παράδοσιν) προς τη Μονή Σινά έτους Εγείρας 2 = 623. (Δημητριάδης, 1997: 474).



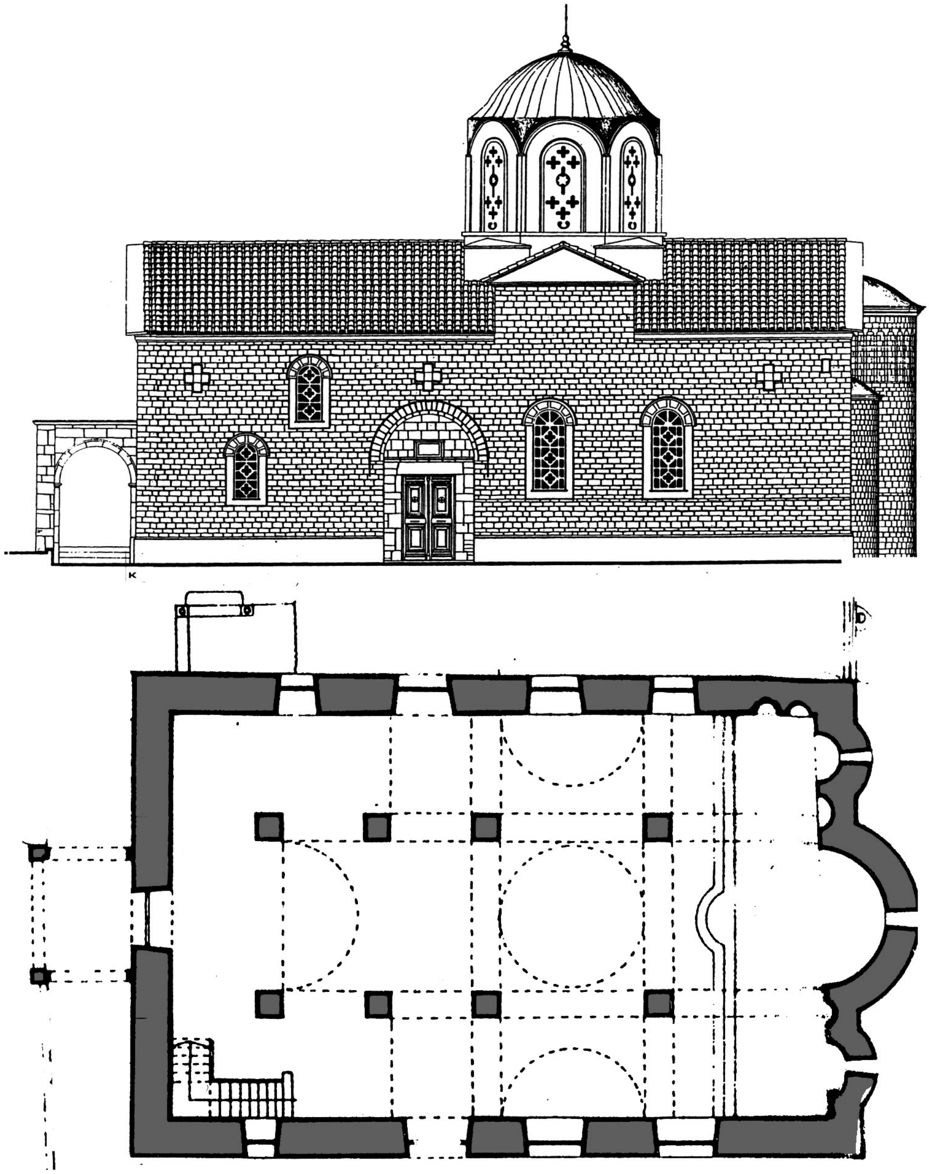
Εικ. 2. ...ΑΝΩΚΟΔΟΜΗΘΗ... ΤΕΤΡΑΠΛΑCΙΟΝΙ ΕΚ|ΤΑΘΕΙC: στ. 4. Στο Βελβεντό. Κοιμήση της Θεοτόκου, 1804. (Φωτογραφία Ξανθής Σαββοπούλου).



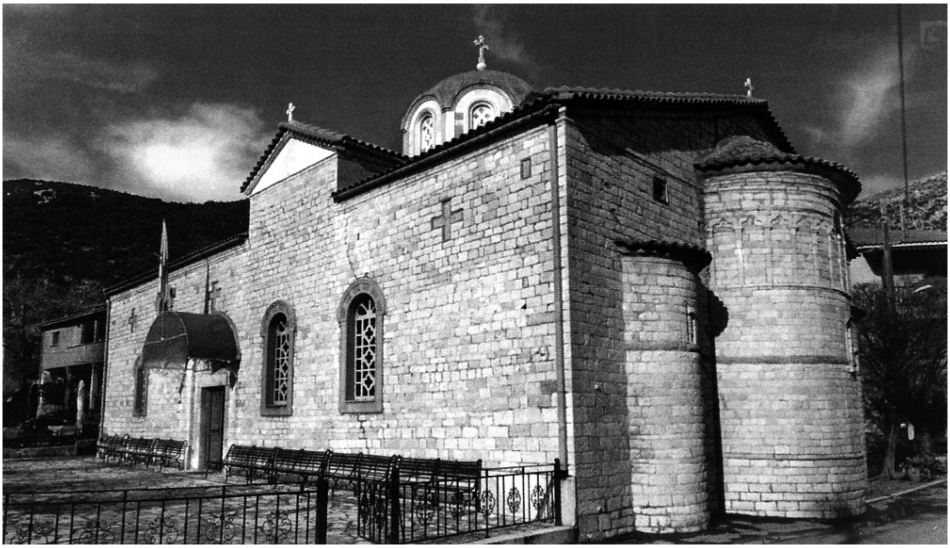
Εικ. 3. Στεμνίτσα. Ανατολική άποψη (από τις «Λίμνες»). (Αντωνακάτου/Μαύρος, 1979: 175).



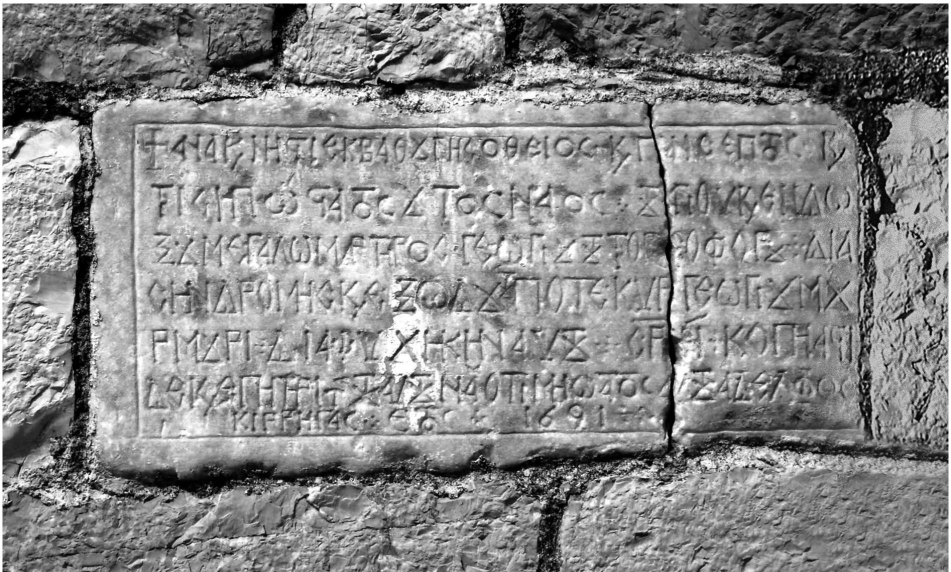
Εικ. 4. Στεμνίτσα. Τοπογραφικό οικισμού και πλατείας με Αγιώργη. (Μουτσόπουλος/ Γεωργέλος/Βανδώρος/Παπαγεωργίου, 1989, σχ. 5 και 6 εδώ κάτω). Η κεντρική γραμμή χαρακτηρίζει ρεματιές. ΣΗΜ. Το σχ. 6 εκεί κατά λάθος τυπώθηκε ανεστραμμένο ως προς την έννοια αριστερά δεξιά. Εδώ αποκαταστάθηκε η υπάρχουσα κατάσταση.



Εικ. 5. Άγιος Γεώργιος. (Μουτσόπουλος/Γεωργέλος/Βανδώρος/Παπαγεωργίου, 1989. Η όψη έναντι σχ. 9-10. Η κάτοψη από το σχ. 6 εδώ αποκατασταθείσα ως προς τον προσανατολισμόν της: βλ. υπότιτλο εικ. 4).



Εικ. 6. Άγιος Γεώργιος. Νοτιοανατολική άποψη. (Γεωργιτσογιάννη/Προεστάκη, 2010: 21).



Εικ. 7. Στεμνίτσα. Άγιος Γεώργιος. Νότια όψη /νοτιοανατολική γωνία.
Η εντοιχισμένη κτητορική επιγραφή του εκεί προγενέστερου ναού έτους 1691.
(Α.Π., περ. 10.08.2006 και 06.11.2010).

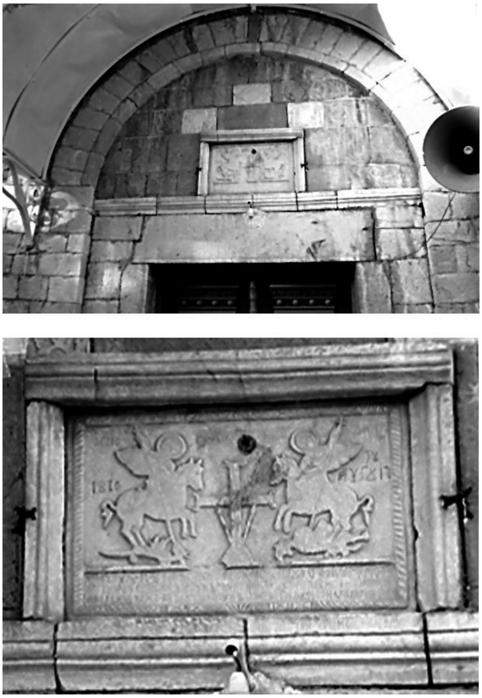
α

+1810 : ΑΡΧΙΘΗ ΟΥΤΟC Ο ΘΕΙΟΣ ΝΑ/ΟC ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΜΕΓΑΛΟΜΑΡΤΥ
ΡΟC ΓΕ/ΩΡΓΙΟΥ ΑΥΓ{Ο}ΟΥΣΤΟΥ:17: ΕΤΕΛΕΙΩ/[Θ]Η ΟΚΤΩΒΡΙΟΥ:30··

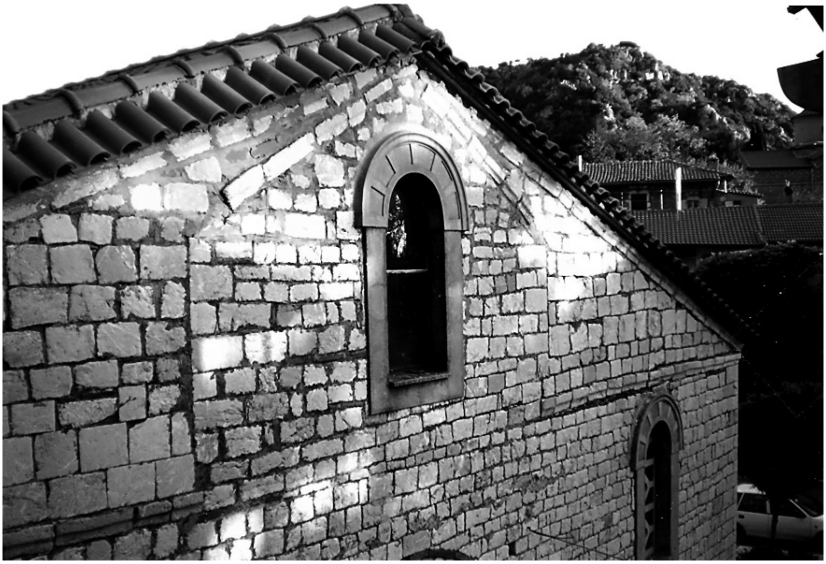


β

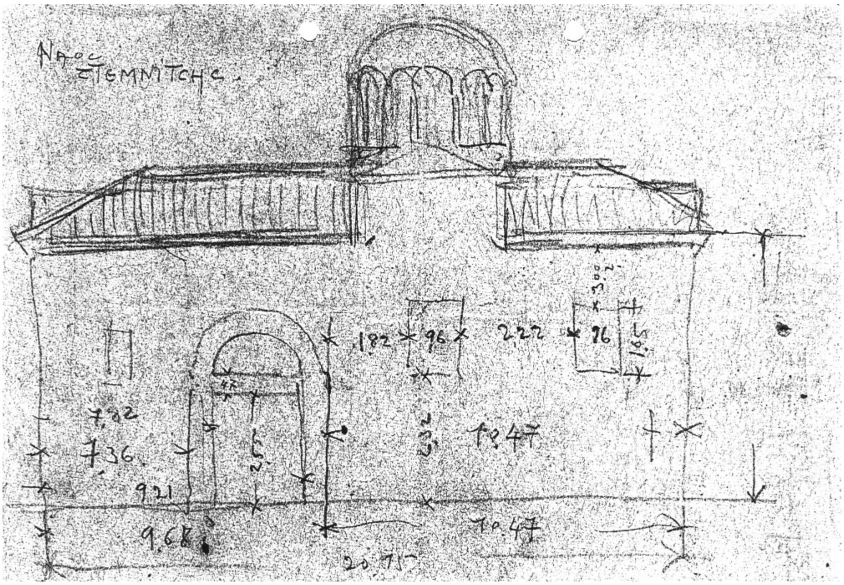
Εικ. 8. Στεμνίτσα. Άγιος Γεώργιος. Επιγραφή 1810. α. Μεταγραφή της προ του Νοεμβρίου 1979, τότε ανέπαφης. β. Φωτογραφία 30.08.2003 (Α.Π. Φ.03 VIII/5 αριθ. 34Α).



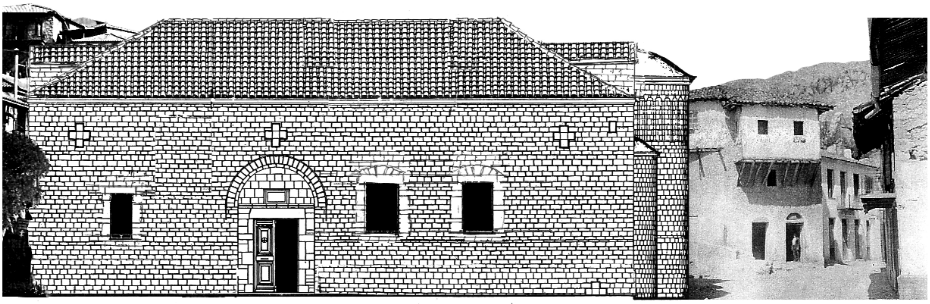
Εικ. 9. Στεμνίτσα. Άγιος Γεώργιος. Τύμπανο κυρίας εισόδου και λεπτομέρειά του με σκαλισμένα: το «1810» (: αριστερά αριστερού δρακοντοκτόνου αγίου) και την ημερομηνία «ςου/Αυγου 17» (αντίστοιχα δεξιά). (Α.Π.: Σάββατο 06.11.2010).



Εικ. 10. Στεμνίτσα. Άγιος Γεώργιος. Δυτική όψη. (Α.Π.: Σάββατο 06.11.2010).



Εικ. 11. «Ναός Στεμνίτσης» [Αγ. Γεωργίου]. Σκαρίφημα Α. Ζάχου αποτύπωσης νότιας όψης με πρόταση προσθήκης τρούλλου «αθηναϊκού τύπου» και όπου στις στενές πλευρές συμπληρώνεται τετράρριχτη η στέγη, πλην όμως εμπλουτιζόμενη εκεί με αυτά τα προφανώς αετωματικά εξάρματα. (: Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα, οδός Πειραιώς 138. Αρχείο Νεοελληνικής Αρχιτεκτονικής, ε./φ. Μάρως Καρδαμίτση - Αδάμη).



Εικ. 12. Έτσι θα ήταν ο Αηγιώργης πριν το 1911 κατ' αναγωγή του σκαριφήματος Α. Ζάχου (συνδυάζοντάς το τόσο με ημέτερη φωτογραφία εικ. 10, όσο και με σχέδιο πρόσοψης των Μουτσόπουλου/ Γεωργέλου/ Βανδώρου/ Παπαγεωργίου, 1989 εδώ εικ. 5. Ανασχεδίαση Α.Π. 22.11.2010). Στο βάθος δεξιά το σπίτι της θειά-Πεταρούδας επί Ζάχου.



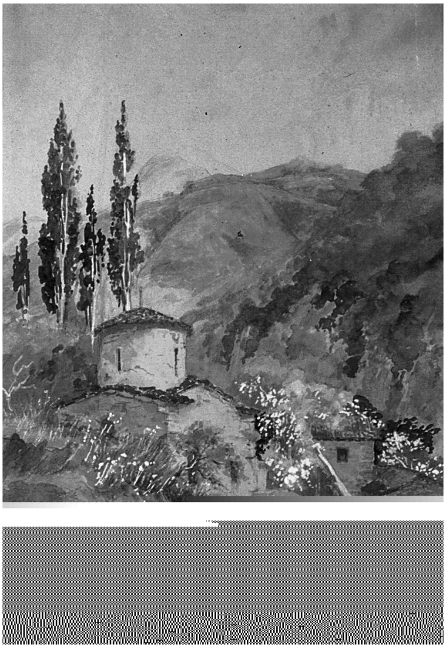
Εικ. 12Α. Ανώνυμη εκκλησία νοτιοελλαδικού (;) χώρου, μάλλον δευτέρου μισού του 19ου αι. Ανατολική όψη με κύριο ασυνήθιστο γνώρισμα το αετωματικό έξαρμα πάνω στη στενή πλευρά της τετράρριχτης στέγης με «μισοκάλκανο».

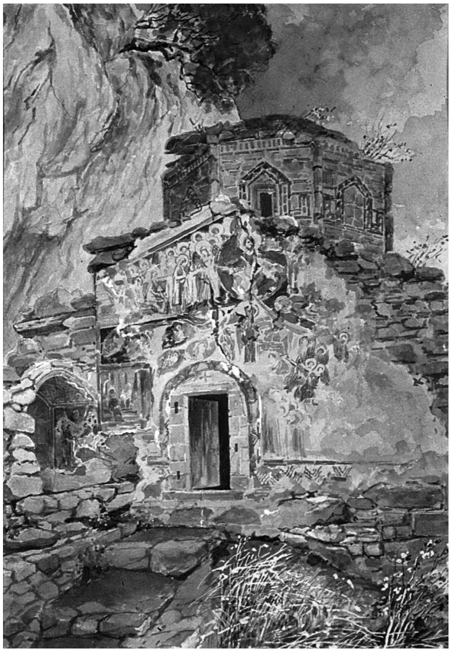


Εικ. 13. Στεμνίτσα. Άγιος Γεώργιος. Μέτωπο νότιου βραχίονα τρούλλου κ η εκεί επιγραφή (Α.Π. Φ.05 Χ06-IV1 αρ. 23 2.IV.2006 & Φ.06 VIII/4-IX/1 αρ. 17 17.IX.2006).

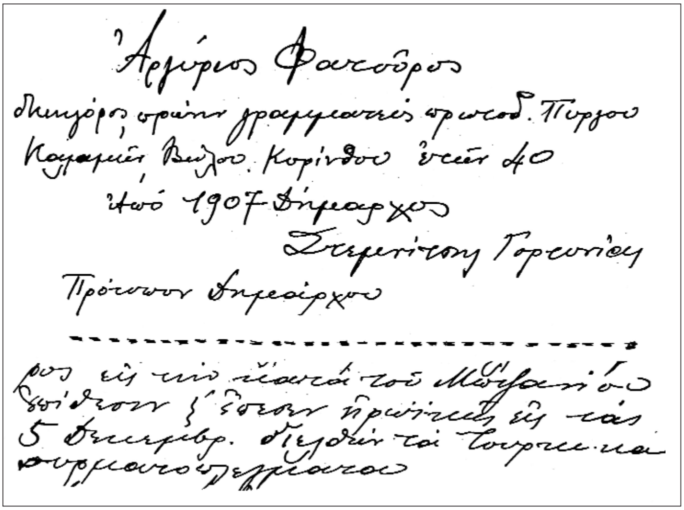


Εικ. 14. Αριστοτέλης Ζάχος (1872-1939) (Παναθήναια, τ. ΙΖ′ (1909), σ. 75).





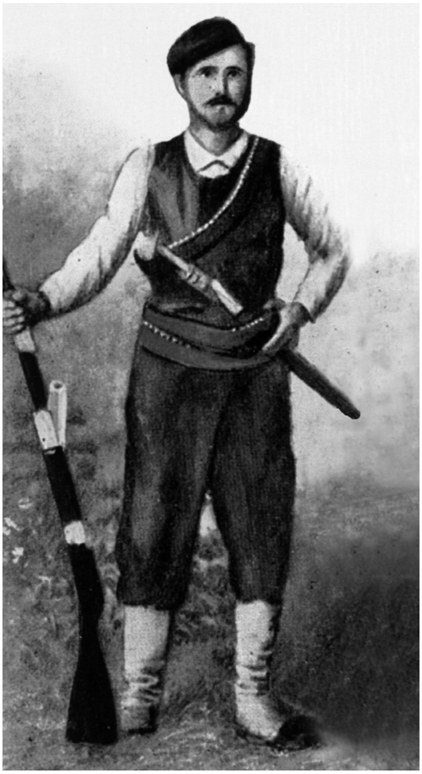
Εικ. 15. Μνημεία Λουσίου: Α. Αγ. Ανδρέας. Β. Παλαιά Μονή Φιλοσόφου (Α. Ζάχος, 1909, Από τα πρωτότυπα έγχρωμα έργα του στην Πινακοθήκη Τελλόγλειου Ιδρύματος Τεχνών Α.Π.Θ., ε./φ. Αλεξάνδρας Γουλάκη - Βουτυρά).



Ἀργύριος Φατοῦρος
δικηγόρος, πρώην γραμματεὺς πρωτοδ. Πύργου
Καλαμῶν, Βόλου, Κορίνθου ἐτῶν 40
ἀπὸ 1907 δήμαρχος
Στεμνίτσης Γορτυνίας
Πρόσωπον δημάρχου

5 Δεκεμβρ.

Εικ. 16.
Αργύριος Φατούρος: ιδιόχειρο σημείωμα Ζάχου (χ.χ. προφανώς του 1913). (Μουσείο Μπενάκη. Αρχεία Νεοελληνικής Αρχιτεκτονικής, ε./φ. Μάρως Καρδαμίτση - Αδάμη).
Σημ.: Διορθωτέο το «1907» [μάλλον] σε 1909.



Εικ. 17.
Ο Αργύριος Δημ. Φατούρο αντάρτης στην Κρήτη, 1897. (Απόσπασμα μετασκευασμένο από επιστολικό Δελτάριο μετά το 1912).
Σημ.: Για την συμμετοχή του σε μάχες της Κρήτης βλ. Κουκουλάκης ([2]1907)

Α. Στέμνιτσα μεταξύ 1911 - 1913

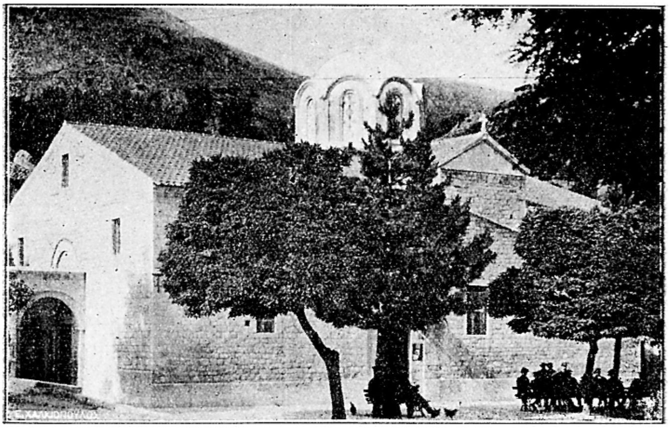
🡇 Κατάρευση Καθολικού 1912 - 1913



🡅 Τρούλλος Αγιώργη 1912 - 1913



Β. Αγιώργης πριν το 1924



Γ. Αγιώργης περί το 1930

Εικ. 18 Α, Β, Γ. Στεμνίτσα π. 1911 – π. 1930 (Γεωργιτσογιάννη/Προεστάκη, 2010: σ. 19 η Α, σ. 20 οι Β, Γ. Με τη συμβολή Γιάννη Λαγού, Στεμνίτσα).
Σημ.: Στην εικ. 18Β εμφανίζονται οι κεραίες που υποβάσταζαν τον τρούλλο, άρα ήταν σύγχρονές του - έστω και εάν δεν σχεδιάστηκαν στο [αρχικό] σκαρίφημα Ζάχου (εικ. 11).



Εικ. 19Α. Φ. Κόντογλου (1896-1965) (Μουστάκης 2007: 70).



Εικ. 19Β. Στεμνίτσα. Άγιος Γεώργιος. Ο αγιογραφημένος τρούλλος από Φ. Κόντογλου και μαθητών του. (Γεωργιτσόγιαννη/Προεστάκη, 2010: 44).



Εικ. 20. Κωδωνοστάσιο Αγίου Γεωργίου Στεμνίτσας 1872. (Α.Π. Φ.09.Χ/2 αρ. 3 Κυριακή 4.10.2009).



Εικ. 20Α. Κτητορική επιγραφή κωδωνοστασίου Αγ. Γεωργίου 1877. (Α.Π. Φ.09.Χ/2 αρ. 4. Κυριακή 4.10.2009).

Νικόλαος Παπαγιαννάκος

ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΜΑΡΚΟΠΟΥΛΟΥ: Η ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΗ ΕΝΟΣ ΝΑΟΥ ΕΝ ΤΗ ΓΕΝΕΣΕΙ ΤΟΥ

Το θέμα το οποίο πρόκειται να αναλυθεί εκφράζεται επιτυχώς από την ακόλουθη ρήση του A. Malraux : «η αρχιτεκτονική πληροί την αποστολή της έκφρασης του υπαρξιακού συναισθήματος τόσο στην αυθεντική θρησκευτική μορφή όσο και στη σύγχρονη μεταμόρφωση της επιβολής των ανθρώπινων εξουσιών»[1].

Η σύγχρονη θεολογική πολυπλοκότητα[2] του χώρου λατρείας, όπως αντιμετωπίζεται από τους πιο έμπειρους αρχιτέκτονες, επιβεβαιώνει την Εκκλησία ως ζώντα οργανισμό στη σύγχρονη πραγματικότητα. Η καλλιτεχνική μορφή αποτελεί αντικείμενο διαλόγου περί της αυθεντικότητας, απορρίπτοντας κάθε αποκλειστικότητα από πλευράς του δημιουργού. Τον έλεγχο του διαλόγου έχει ο κλήρος σε ό,τι αφορά το πρόγραμμα και το περιεχόμενο. Η εξέλιξη του οικοδομικού προγράμματος[3] είναι συνάρτηση των απαιτούμενων συνοδευτικών χώρων εξυπηρέτησης, που μαζί με το χώρο λατρείας αποτελούν την ενορία ως κέντρο αναφοράς.

Η μάχη για την τέχνη στους κόλπους της Εκκλησίας, μεταξύ των οπαδών της αισθητικής και των εκκλησιαστικών παραγόντων, οδήγησε πολλές φορές σε κρίση αποσχηματισμού του ακαδημαϊσμού και αποσύνθεση της τέχνης. Για τη σημασιολογία της ιστορίας του αρχιτεκτονικού έργου τα κριτήρια αξιολόγησής του πρέπει να εστιάζουν στη σύλληψη και γένεση της ιδέας του.

Η αντίληψη του όρου «εκκλησία», που η χωρική της έκφραση συνιστά τον «ναό», αποτελεί άραγε ένα απλό τυπολογικό ζήτημα ; Μια πρόταση επιλογής πόσο ανελαστική και αμετάβλητη μπορεί να είναι σε σχέση με τις μελλοντικές κοινωνικές, πολιτισμικές, πολεοδομικές ή ακόμα και χωροταξικές συνθήκες ; Πως εντάσσεται λοιπόν μια τέτοια κοινωνική χρηστικότητα σε ένα συνεχώς δομούμενο περιβάλλον και κατά πόσο δύναται να παραμένει μακράν των τε-

1. D. Hervier, *André Malraux et l'architecture,* Paris 2008, 39.

2. J.-M. Leniaud, *Architecture religieuse au XXe siècle, quel patrimoine ?* Presses Universitaires de Rennes, 2007, 68-69.

3. *Ό.π,* 92-93.

χνολογικών εξελίξεων, δεδομένης της εξ ορισμού προβλεπόμενης μακροβιότητας ενός εκκλησιαστικού κτηρίου ;

Το κέλυφος του επιλεγόμενου τύπου θα πρέπει να προσφέρει μια αίσθηση ελευθερίας και ελαστικότητας, ώστε να είναι ανοιχτό στον πνευματικό διάλογο με το θείο. Προϋποθέτει μια ικανότητα υπέρβασης κατά την αναμέτρηση με τη μακραίωνη και ισχυρή παράδοση των εκκλησιαστικών αρχών. Η ένταξη του ναού στο πλαίσιο της βυζαντινής εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής αποτέλεσε προϋπόθεση στην παρούσα μελέτη.

Πρόκειται για το μετασχηματισμό του αρχικού σχεδιασμού[4] του ναού, του οποίου η άδεια ανέγερσης σε σχέδια του αρχιτέκτονα Βασίλη Νικολαΐδη εκδόθηκε το 1972. Ο ναός θεμελιώθηκε το 1973, αλλά οι εργασίες σταμάτησαν ένα χρόνο αργότερα στη στάθμη των περιμετρικών τοιχείων του υπογείου. Οι διοικητικές μεταβολές στην τότε ενιαία Μητρόπολη Αττικής απετέλεσαν την αιτία του γεγονότος αυτού. Μετά πάροδο 20 ετών ενεργοποιήθηκε και πάλι η διαδικασία οικοδόμησης του ναού, αλλά οι τιμές αντοχής σκυροδέματος και οπλισμών , κατά τον εργαστηριακό έλεγχο, ήταν ανεπαρκείς για το οικοδόμημα, βάσει των νέων ισχυόντων κανονισμών. Αποφασίστηκε η διατήρηση του τμήματος που περιλαμβάνει τις κόγχες του ιερού και τα παρεκκλήσια, με περιορισμό στο ανώτατο ύψος κτηρίου μέχρι δύο ορόφων, ενώ καθαιρέθηκε ολόκληρο το υπόλοιπο τμήμα.

Ο τύπος του αρχικού ναού είναι τρίκλιτη βασιλική με τρούλο (Εικ. 1), με αναφορά στην πρώιμη οργάνωση της ζώνης του ιερού, διαθέτοντας δυο παρεκκλήσια στις ακραίες κόγχες, συνδεόμενα με εσωτερικό διάδρομο ανάμεσα στην εξωτερική τοιχοποιία της κεντρικής κόγχης και στην εσωτερική τοιχοποιία, που οριοθετεί τελικά στο πλάτος του κεντρικού κλίτους μικρότερο χώρο ιερού, αφήνοντας τα παρεκκλήσια στην προέκταση του βόρειου και νότιου κλίτους. Το κεντρικό σύστημα στήριξης του τρούλου αποτελούσαν δύο αντικρυστά ζεύγη τοξωτών δοκών χαμηλού ύψους, που με την εκφορά τους προς το κέντρο, έφεραν κυκλική δοκό, διαμέτρου μικρότερης του πλάτους του κεντρικού κλίτους, όπου στηριζόταν ο τρούλος. Στο νάρθηκα προβλεπόταν υπερώο. Το κωδωνοστάσιο αποτελούσε - μορφολογικά και στατικά - ανεξάρτητο κτήριο που συνδεόταν μέσω στοάς με τη νοτιοανατολική γωνία του ναού. Κάτω από το κεντρικό και το βόρειο κλίτος προβλεπόταν ημιυπόγειος χώρος που προοριζόταν για χρήση του μικρού ενοριακού κέντρου.

Η διατηρημένη από την αρχική σχεδίαση τρίκογχη ζώνη του ιερού με παρεκκλήσια παραπέμπει στα παστοφόρια[5], γνωστή οργάνωση παλαιοχριστιανι-

---

4. Μ. Σάκκα-Θηβαίου, «Το εκκλησιαστικό έργο του Βασίλη Νικολαΐδη στα Μεσόγεια», *Πρακτικά ΙΓ' Επιστημονικής Συνάντησης Ν.-Α. Αττικής, ΕΜΕΝΑ*, Καλύβια 2010, 508.

5. Κ. Μανάφης (επιμ.), *Σινά, Οι θησαυροί της Ιεράς Μονής Αγίας Αικατερίνης*, Εκδοτική Αθηνών 1990, 36-37, σχ. 2,3.

κών βασιλικών για τη βέλτιστη εξυπηρέτηση του βήματος. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το καθολικό της Μεταμόρφωσης του Σωτήρος της Μονής Σινά.

Η αναθεώρηση του σχεδιασμού επιβλήθηκε λόγω των σημαντικών χωροταξικών, πολεοδομκών και οικιστικών μεταβολών στο άμεσο και στο ευρύτερο περιβάλλον του ναού. Η κλίμακα της αρχικά προβλεφθείσας γειτονιάς αμιγούς κατοικίας, με διώροφα κτίρια, μετασχηματίστηκε σ'αυτήν που χαρακτηρίζεται από τη δόμηση κατά το σύστημα της αντιπαροχής, με νέους πληθυσμιακούς στόχους, λόγω της εγκατάστασης και λειτουργίας του νέου αεροδρομίου. Τα θέματα που προκύπτουν αφορούν στη χωρική έκφραση της ολοκληρωμένης λειτουργίας ενός ενοριακού ναού μεγάλης χωρητικότητας και ταυτόχρονα ενός σύγχρονου και τεχνολογικά άρτιου πνευματικού κέντρου, που να ανταποκρίνεται και στις μελλοντικές κοινωνικές και πολιτισμικές εξελίξεις (Εικ. 2). Προκειμένου να ικανοποιηθούν οι νέοι όροι δόμησης του οικιστικού περιβάλλοντος, αναζητείται ένα πρότυπο που να αντιστοιχεί τυπολογικά στο διατιθέμενο τετράγωνο περίγραμμα. Διατηρούνται και βελτιώνονται κάποιες καινοτόμες ιδέες από τον πρώτο σχεδιασμό, σχετικά με τη λειτουργικότητα και την οριζόντια κυκλοφορία, ενώ απορρίπτεται ο περιορισμός στην κατακόρυφη σύνδεση των επιπέδων, στοχεύοντας στην εξασφάλιση εξυπηρέτησης μεγαλύτερου αριθμού χρηστών (Εικ. 3). Αυτό επιδιώκεται όχι μόνο στο εσωτερικό αλλά και στον περιβάλλοντα χώρο του κτιριακού συγκροτήματος, προβάλλοντας τη διάσταση της κοινωνικής του χρησιμότητας.

Δύο ήταν οι προϋποθέσεις που όφειλε να ικανοποιήσει ο νέος σχεδιασμός, σύμφωνα με την απόφαση της επιτροπής ανέγερσης : να εξαντληθεί το μέγιστο επιτρεπόμενο ύψος του ναού, κατά την ισχύουσα νομοθεσία, και να προσλάβει αυτός βυζαντινό ύφος. Η τυπολογική διερεύνηση, όντας περιορισμένη λόγω του υπολειπόμενου τετράγωνου περιγράμματος, διέρχεται από τον σταυροειδή στον ηπειρωτικό οκταγωνικό τύπο αλλά, λόγω του απαιτούμενου ύψους, καταλήγει στον τρουλαίο ναό με περιστώο.

Γνωρίζουμε ότι η βυζαντινή τέχνη κατέφυγε στα περίκεντρα θολοσκεπή κτήρια[6] με σκοπό να προβάλει τον τρούλο που μιμείται την ουράνια σφαίρα και να επιτύχει το αίσθημα του Υψηλού στον πεπερασμένο χώρο του κτίσματος. Κατά τον Μιχελή, ο τρουλαίος ναός αρχικά φαίνεται να έχει κυβική διάρθρωση των όγκων[7], χωρίς τύμπανο συνήθως και ο εσωτερικός χώρος τείνει να αυ-

6. Διερεύνηση με βάση τους ναούς Παναγίας Κυριωτίσσης και Αγίας Σοφίας Κωνσταντινούπολης καθώς και Αγίας Σοφίας Θεσσαλονίκης.

7. Π. Α. Μιχελής, *Ασθητική θεώρηση της βυζαντινής τέχνης*, Αθήνα, ΕΜΠ, 1977, 224-225.

ξάνεται στο άπειρο. Η έκταση που χαρακτηρίζει τη συγκρότηση του ναού είναι δείγμα πληρότητας αλλά ταυτόχρονα υποβάλλει την έκσταση, η οποία με τη σειρά της οδηγεί στην κατανόηση της αύξησης, θεμελιώδους στοιχείου του νόμου του Υψηλού. Ο υπερυψούμενος κύβος «ορθώνεται σαν οχυρό» κατά την έκφραση του Γρηγόρη Πουλημένου[8], αφήνοντας σημαντικά χαμηλότερα τους θόλους των κεραιών, τονίζοντας έτσι την έξαρση προς τον ουρανό. Τέλος, τρίτη συνισταμένη της επιδιωκόμενης αίσθησης του Υψηλού συνιστούν οι συχνά διακοπτόμενοι ρυθμοί τόξων ή και όγκων που εναλλάσσονται, διασταυρώνονται και συμπλέκονται για να αποτελέσουν γραφικά μια ενότητα αντιληπτή, κυρίως από την κάτοψη των στεγών.

Ο σημερινός ναός[9], για λόγους συμβατότητας προς τον αρχικό σχεδιασμό, ανήκει στον τύπο του τρουλαίου με περιστώο, που θεωρείται μεταβατικός[10] από την επιμήκη βασιλική στα τετράγωνα σταυροειδή κτήρια με μεγάλο τρούλο σε τετράγωνο εξωτερικό τύμπανο (Εικ. 4). Γύρω από τον τρούλο, τα πλάγια κλίτη μαζί με το νάρθηκα σχηματίζουν μια ενιαία περιμετρική στοά τόσο στο ισόγειο όσο και στο γυναικωνίτη. Στους τέσσερεις γωνιαίους πεσσούς που στηρίζουν τον τρούλο παρεμβάλλονται ακόμα δύο σε κάθε πλευρά, διαμορφώνοντας αξονικά ανοίγματα διπλάσιου πλάτους από τα παρακείμενα δύο μικρότερα εκατέρωθεν. Αυτό επαναλαμβάνεται τόσο προς τα πλάγια κλίτη όσο και προς τον νάρθηκα, διαγράφοντας έτσι το σταυροειδές σχήμα στο εσωτερικό του κτηρίου (Εικ. 5). Τα πλάγια κλίτη ενώνονται ελεύθερα με το νάρθηκα, χωρίς την παρεμβολή ενδιάμεσων χώρων. Ετσι επιτυγχάνεται η πληρέστερη εντύπωση του περιστώου.

Το ιερό είναι τριμερές και καταλήγει σε ημικυκλικές εσωτερικά και ημιεξαγωνικές εξωτερικά αψίδες (Εικ. 6). Τα σταυροειδώς σχηματιζόμενα μεγάλα τόξα στα μέσα των τεσσάρων πλευρών που καταλήγουν στην οροφή του γυναικωνίτη και του ιερού βήματος, ακολουθούνται από τέσσερεις ημικυλινδρικούς θόλους-κεραίες, ενώ τα εκατέρωθεν μικρότερα τόξα ακολουθούνται από σταυροθόλια σε χαμηλότερη στάθμη από εκείνη των κεραιών. Η χάραξη των κατακόρυφων στοιχείων στήριξης σε κάτοψη παραπέμπει σε ναό οκταγωνικού ρυθμού. Αν και ο στατικός φορέας προσφέρεται εξ ίσου για πιθανή επίλυση του συστήματος μέσω των γωνιακών ημιχωνίων, εν τούτοις επιλέγεται τελικά η κατασκευή λοφίων, κυρίως για λόγους αισθητικής.

---

8. Η άποψη εκφράστηκε προφορικά από τον Γρηγόρη Πουλημένο με αφορμή συζήτηση για την υπερύψωση του κύβου του τρούλου, κατά την προσυνεδριακή συνάντηση για το «Αφιέρωμα στα 100 χρόνια από τα εγκαίνια του Ι. Ναού Αγίου Ιωάννου Μαρκοπούλου».

9. Προσέγγιση με βάση τους ναούς της Κοιμήσεως Θεοτόκου Νίκαιας, Αγίας Θεοδοσίας Κωνσταντινούπολης και Αγίας Σοφίας Θεσσαλονίκης.

10. Χ. Μπούρας, *Μαθήματα Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής*, τομ. Β', Αθήνα 1977, 82

Έτσι, πάνω από τον κεντρικό τετράγωνο πυρήνα διαστάσεων 12μ x 12μ υψώνεται κύβος, στις γωνίες του οποίου σχηματίζονται σφαιρικά τρίγωνα (λοφία), αφήνοντας τέσσερα μεγάλα επίπεδα μέτωπα ανάμεσα σ' αυτά και τις κεραίες. Αυτό αποτελεί μια ιδιαιτερότητα στον συγκεκριμένο αρχιτεκτονικό τύπο, οφειλόμενη στην υπέρβαση κατά πολύ της διαμέτρου του τρούλου, ως προς την αναμενόμενη διάμετρο του σταυροειδούς, στοιχείο που αποτέλεσε βασική αρχική επιλογή για τον κεντρικό χώρο (Εικ. 7). Είναι πρόδηλο ότι η αποφασισθείσα διάμετρος παραπέμπει σε επίλυση οκταγωνικού ναού, που όμως απορρίφθηκε εξ αρχής, προκειμένου ο τρούλος να αξιοποιήσει το μέγιστο επιτρεπόμενο ύψος, ώστε να είναι ευδιάκριτος σε σχέση με το δομημένο περιβάλλον, αλλά και ο όγκος του κτηρίου να μην εξέχει του ιδεατού επιτρεπόμενου στερεού, σύμφωνα με τις πολεοδομικές διατάξεις. Κατ' αυτό τον τρόπο, αποφεύχθηκε η δημιουργία ενός ασύμβατα - κατά τον οκταγωνικό ρυθμό - υψηλού τυμπάνου για τη στήριξη του τρούλου, δεδομένης της επιτρεπόμενης στάθμης των κεραιών σε χαμηλό ύψος. Συνεπώς ο τρούλος απέκτησε κανονική ανάπτυξη, με ανάλογο προς αυτόν εσωτερικό τύμπανο, ενώ διατηρεί την εξωτερικά εμφανιζόμενη οκταγωνική βάση στήριξής του πάνω στον κύβο. Και στις δυο περιπτώσεις, καταργούνται οι τέσσερεις ογκώδεις πεσσοί του σταυροειδούς συστήματος, προς όφελος του ενιαίου χαρακτήρα του χώρου. Στον αρχικό σχεδιασμό η στήριξη του τρούλου επετυγχάνετο μέσω της εκφοράς των δοκών, περιορίζοντας τη διάμετρο στα 9 μ, ενώ στο σημερινό αξιοποιείται ο συνολικός φορέας του μεικτού συστήματος των πεσσών (τέσσερις γωνιακοί και οκτώ ενδιάμεσοι) πάνω στον κύβο. Ετσι διατηρείται απλώς η ανάμνηση του σταυροειδούς έξω από το περίγραμμα του κύβου, αποφεύγοντας αφ' ενός την πολυμέρεια των εσωτερικών όγκων και επιτρέποντας αφ' ετέρου στον τρούλο να κυριαρχήσει, αγγίζοντας τη μέγιστη διάσταση των 12μ.

Εκτός του περιγράμματος του ναού και στις τρείς από τις γωνίες του, πλην της βορειοανατολικής, προστέθηκαν πύργοι κλιμακοστασίων, βάσει του κτιριοδομικού κανονισμού, οι οποίοι φθάνουν σε ύψος μέχρι τη στάθμη των σταυροθολίων του γυναικωνίτη (Εικ. 8). Ετσι το τριώροφο κωδωνοστάσιο με τρούλο οργανώθηκε καθ' ύψος αντίστοιχα προς το ναό και ενσωματώθηκε στο βορειοδυτικό πύργο κλιμακοστασίου, σε συνέχεια με τη βόρεια στοά, κατά το πρότυπο της Παντάνασσας του Μυστρά.

Σχετικά με τις ημιυπαίθριες στοές έχουμε να παρατηρήσουμε τα ακόλουθα (Εικ. 9) : 1ον. Η βόρεια και η νότια στοά διατηρούν το χαρακτήρα τους - τόσο μορφολογικά όσο και λειτουργικά – για την κλιμακωτή μετάβαση από τον εσωτερικό στον εξωτερικό χώρο, ενώ η δυτική κλείνεται και μετατρέπεται σε εξωνάρθηκα, ο οποίος προεκτεινόμενος με ράμπα καταλήγει στην πλατεία (Εικ. 10). 2ον. Η διώροφη βόρεια στοά σχετίζεται με την απ' ευθείας έξοδο του ναού αλλά και του αντίστοιχου κλιμακοστασίου και εξασφαλίζει άμεση σύνδε-

ση με τον αύλειο χώρο του ισόγειου ενοριακού κέντρου και 3^ον Η νότια εξυπηρετεί την πρόσβαση προς την πλατεία, και δευτερευόντως μέσω ράμπας προς το υποκείμενο κυλικείο (Εικ. 11).

Η ιδέα της δημιουργίας των περιμετρικών στοών ενυπάρχει και στον αρχικό σχεδιασμό, σε ισόγεια μόνο χρήση. Θεωρήσαμε ότι η διατήρησή τους είναι επιβεβλημένη για λόγους κλιματικούς αλλά και λειτουργικούς. Εξ άλλου, δεν αποτελεί νεωτερισμό, δεδομένου ότι ως αρχιτεκτονικό στοιχείο απαντάται ήδη κατά την τελευταία βυζαντινή περίοδο στη Θεσσαλονίκη και κυρίως στο Μυστρά.

Οι μορφολογικές αναζητήσεις των όψεων του Αγίου Νικολάου θα έπρεπε να είναι αντίστοιχες με αυτές των μεταβατικών ναών (Εικ. 12). Λόγω όμως της αμφιλεγόμενης αυθεντικότητας της εξωτερικής εικόνας τους, οι επιλογές προσανατολίστηκαν τόσο στην κατεύθυνση του οκταγωνικού, διατηρώντας στοιχεία της μέσης περιόδου, όπως το καθολικό του Οσίου Λουκά, όσο και της τελευταίας περιόδου, με πρότυπα ναούς του Μυστρά (Άγιοι Θεόδωροι, Μητρόπολη, Παντάνασσα). Η αποκλειστική χρήση του συμπαγούς οπτόπλινθου δεν ανταποκρίνεται στη συνολική κλίμακα του κτηρίου. Εξ άλλου, τα υλικά των όψεων στους ναούς-πρότυπα δεν περιορίζονται μόνο στο συμπαγή οπτόπλινθο, που χρησιμοποιείται περισσότερο με διάθεση διακοσμητική, αλλά περιλαμβάνουν κυρίως λιθόπλινθους, κατά το περίκλειστο σύστημα.

Από αισθητική άποψη, η έκταση και η ένταση της μέσης περιόδου περιορίζονται σε μια έμφαση, όπου η ανάταση προς το υψηλό υλοποιείται με πρόσθεση και πολλαπλασιασμό αρχιτεκτονικών μορφών και στοιχείων διατηρουμένων στο ανθρώπινο μέτρο (Εικ. 13). Η διάθεση για μετάπτωση από το απροσμέτρητο στο μέτρο, από το ενιαίο στην πολυμέρεια, από την ηρεμία στην κίνηση, από την αύξηση στην αναπάντεχη μείωση δημιουργεί έργα όπου το υψηλό συναντά τη χάρη, δηλαδή αυτό που από την πλειοψηφία των θεωρητικών νοείται ως το «ωραίο σε κίνηση»[11].

Η ικανότητα υπέρβασης του αρχιτέκτονα ως προς τις σύγχρονες απαιτήσεις μακροβιότητας του κτηρίου τον φέρνουν αντιμέτωπο με τη μακραίωνη και ισχυρή παράδοση των εκκλησιαστικών αρχών, κυρίως όσον αφορά τα επιλεγόμενα αρχιτεκτονικά πρότυπα. Αποτελεί αντικείμενο έρευνας το γεγονός ότι η αρχική μελέτη, αρκετά πρωτοποριακή για την εποχή της αλλά και για τη συγκεκριμένη περιοχή, έγινε κοινωνικά αποδεκτή, ενώ στη σημερινή, που χαρακτηρίζεται από μεγαλύτερη ελευθερία στις αισθητικές επιλογές, η συντηρητική στροφή στην παράδοση βρίσκεται σε σύγκρουση με τις επιταγές της τεχνολογικής εξέλιξης.

Αν επιχειρήσουμε να συγκρίνουμε τις δυο φάσεις σχεδιασμού του ναού, αρ-

11. Μιχελής, *ό.π.*, 230-231.

χική και τελική, θα χρειαστεί να ανατρέξουμε στην πεποίθηση του Panofsky[12], ότι κάθε έργο είναι η ισορρόπηση, η συνισταμένη ζευγών αντιθέσεων που πηγάζουν από το πρώτο έως το έσχατο πρόβλημα, από την αντίθεση μεταξύ πληρότητας και μορφής που αναλογεί στη μεθοδολογική διαφορά χώρου και χρόνου. «Ένα έργο», ισχυρίζεται ο Μιχελής, «μπορεί να έχει ή να μην έχει καλλιτεχνική αξία καθεαυτό… άλλωστε τα έργα τέχνης μιας εποχής, έστω και τα αποτυχημένα, δεν τα χαρακτηρίζουν τα κοινά γνωρίσματα της μορφής κυρίως, αλλά το αίσθημα της εποχής που θέλουν να εκφράσουν» (Εικ. 14). Θα συμφωνήσουμε με τον ακόμα αμφισβητούμενο και παρεξηγημένο Wölflin[13], ο οποίος ξεκινώντας από τη γενική αρχή ότι «η ιστορία συντάσσει τα γεγονότα και η φιλοσοφία της ιστορίας τα υποτάσσει», προχωρεί τον προβληματισμό του όχι πια σε ό,τι εξηγείται από τη ρυθμολογία και τη μορφολογία, αλλά στα αίτια που τις διαμορφώνουν κατά την εξέλιξη της τέχνης και τη διαδοχή των ρυθμών. «Ο δημιουργός, εκτός αν είναι στείρος μιμητής», λέει και πάλι ο Μιχελής[14], «όταν συνθέτει ένα έργο δεν προσπαθεί πρώτα να το διαμορφώσει σύμφωνα με την τρέχουσα μορφολογική αντίληψη της εποχής. Προσπαθεί να εκφράσει το κυρίαρχο κοινό αίσθημα και ανάλογα με τις συνθήκες, τα υλικά και την προσωπική διάθεση μπορεί να χρησιμοποιήσει και μορφολογικά μέσα αντίθετα προς τα τρέχοντα ή να δημιουργήσει νέα, που να εκφράζουν το ίδιο ιδεώδες». Εξ άλλου, δεν πρέπει να ξεχνάμε τη διαπίστωση ότι κατά βάθος «Τέχνη για τη τέχνη δεν έκανε ποτέ κανείς».

Σχετικά με το ζήτημα της τέχνης μέσα στο χρόνο, θα πρέπει να ξεχωρίσουμε το ρόλο της αρχιτεκτονικής, που με την πολυδιάστατη δομή της διαφοροποιείται από τις υπόλοιπες εικαστικές τέχνες. Σε αντίθεση με τον Wölflin, που περιορίζει την ανάλυσή του σε καθαρά μορφολογικό επίπεδο, αγνοώντας το συσχετισμό ύφους και των αιτίων που το προκαλούν, ο Wulf καθώς και ο Panofsky θεωρούν ότι ο άνθρωπος βλέπει σε κάθε εποχή τον κόσμο κατά τον ίδιο τρόπο. Η διαφορά έγκειται λοιπόν όχι στον τρόπο που βλέπουμε αλλά στον τρόπο που διαμορφώνουμε το έργο μέσα στο χρόνο, πράγμα που αποτελεί βασικό νόμο στην εξέλιξη της τέχνης.

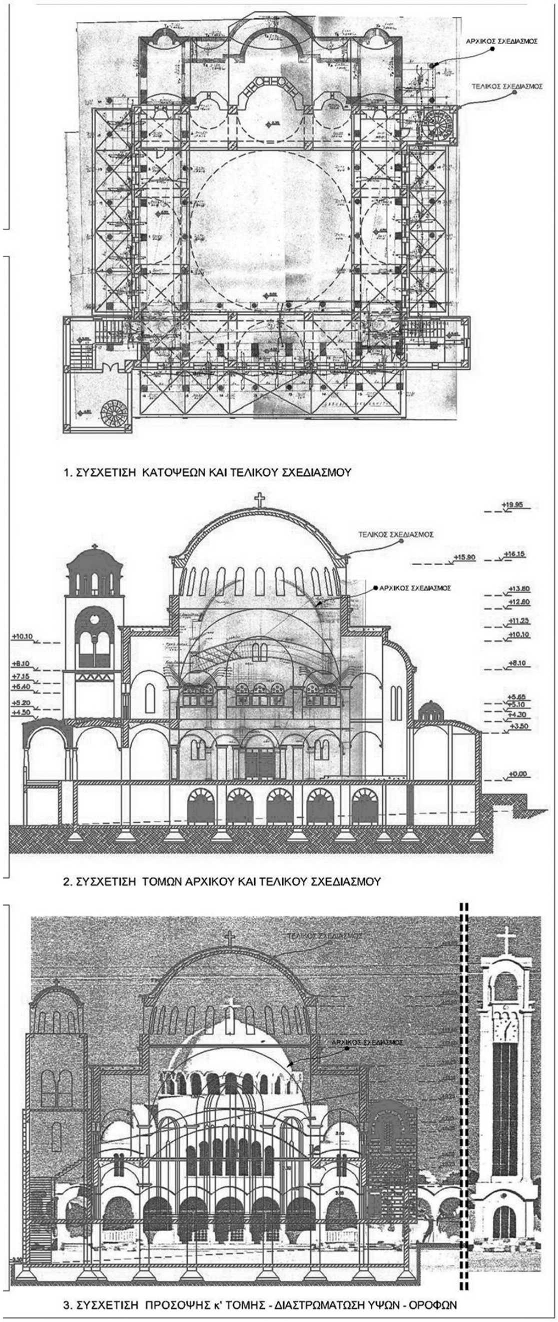
Κατά την τελευταία φάση της αναθεώρησης του σχεδιασμού, παρουσιάστηκε η ανάγκη μιας ακόμα μετατροπής, εκείνης της δυτικής στοάς σε κλειστό εξωνάρθηκα, γεγονός που επιβεβαιώνει τη διαρκή εξέλιξη του αρχιτεκτονικού έργου στο χρόνο και τον συνεχή επαναπροσδιορισμό του στην πορεία αναζήτησης του βέλτιστου. Η διαδικασία ενισχύει τη σύγχρονη θέση απέναντι

12. E. Panofsky, *Le concept de la perspective comme symbolique et autres essais*, Paris 1975, 197.

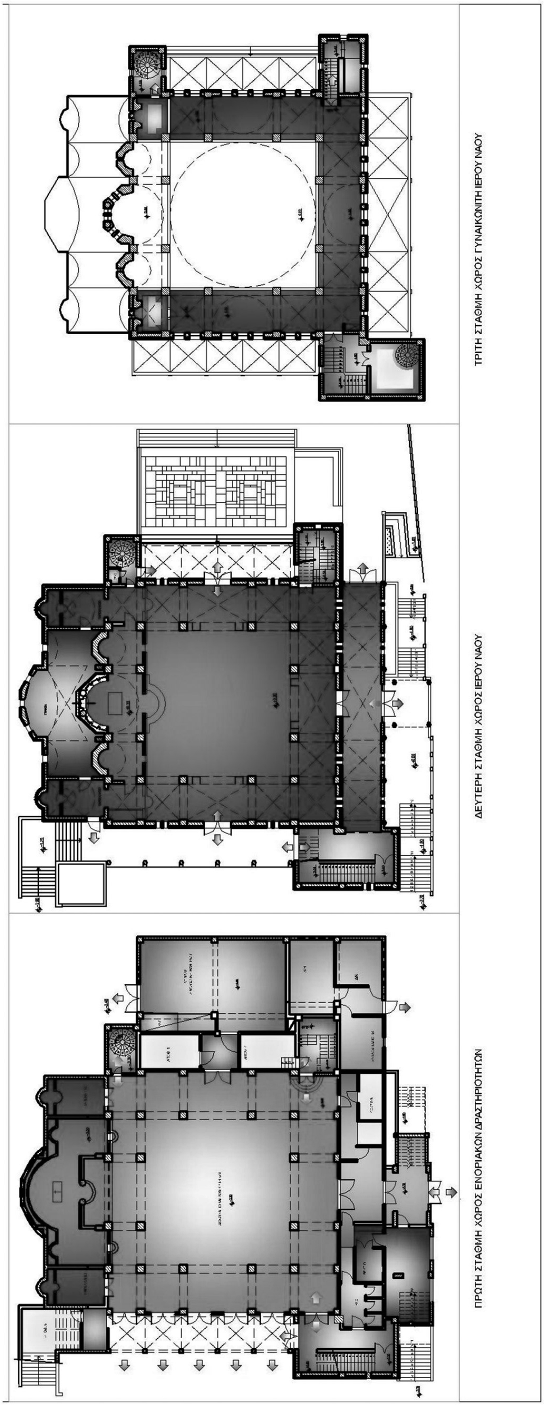
13. H. Wölflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, Μόναχο 1915, 15-18.

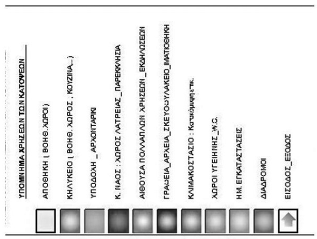
14. Μιχελής, *ό.π.*, 287.

στην καθιερωμένη αντίληψη περί της συγκρότησης ενός ναού, που συνίσταται στην εξεύρεση ενός νέου προτύπου που να καλύπτει - πέρα από τις λατρευτικές ανάγκες του πιστού - και τις λοιπές ψυχοπνευματικές αναζητήσεις του ανθρώπου.

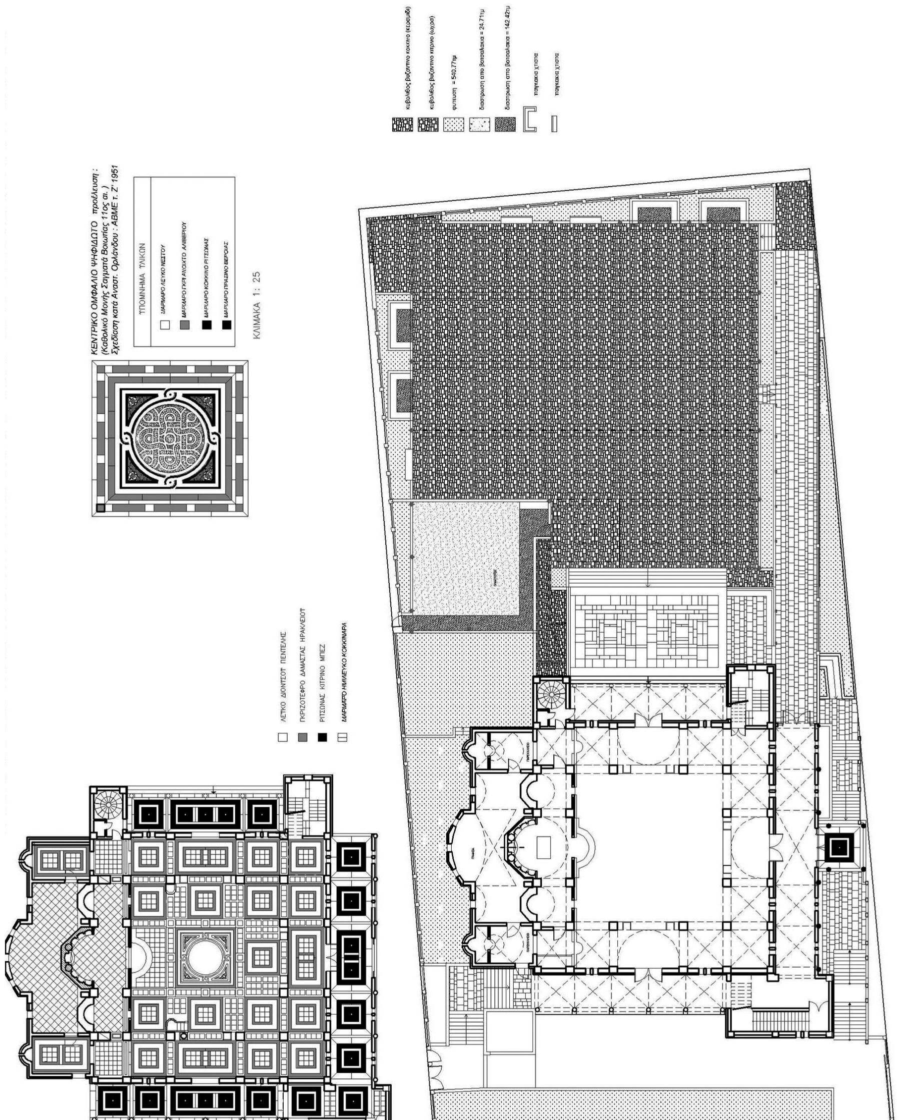


Εικ. 1. Μαρκόπουλο. Άγιος Νικόλαος. Σύγκριση αρχικού και τελικού σχεδιασμού : κάτοψη - τομή - όψη.





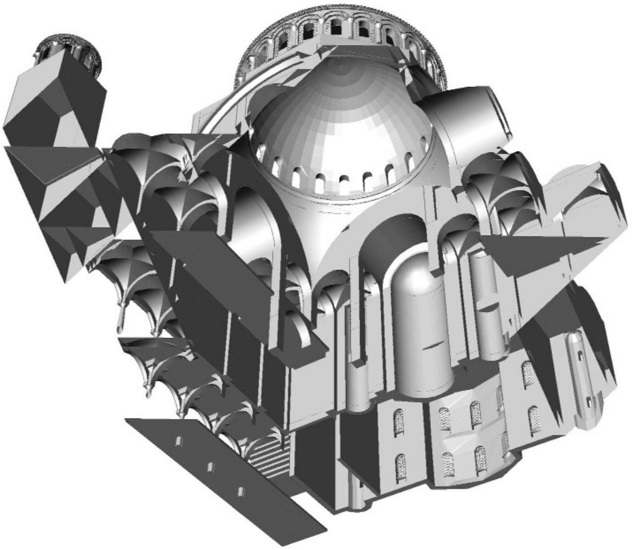
Εικ. 2. Μαρκόπουλο. Άγιος Νικόλαος. Οργάνωση και κατανομή χρήσεων ανά όροφο.



Εικ. 3. Μαρκόπουλο. Άγιος Νικόλαος. Συνολική διαμόρφωση δαπέδων ναού και περιβάλλοντος χώρου.



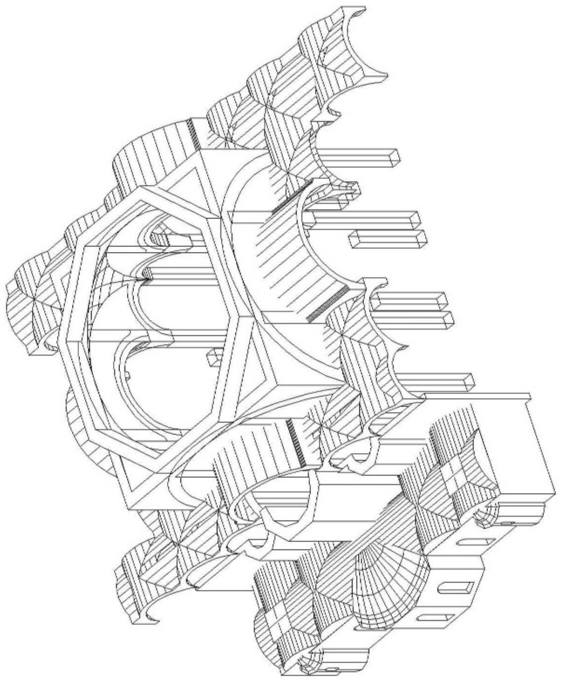
Εικ. 4. Μαρκόπουλο. Άγιος Νικόλαος. Εσωτερικό : περιμετρική στοά του γυναικωνίτη.



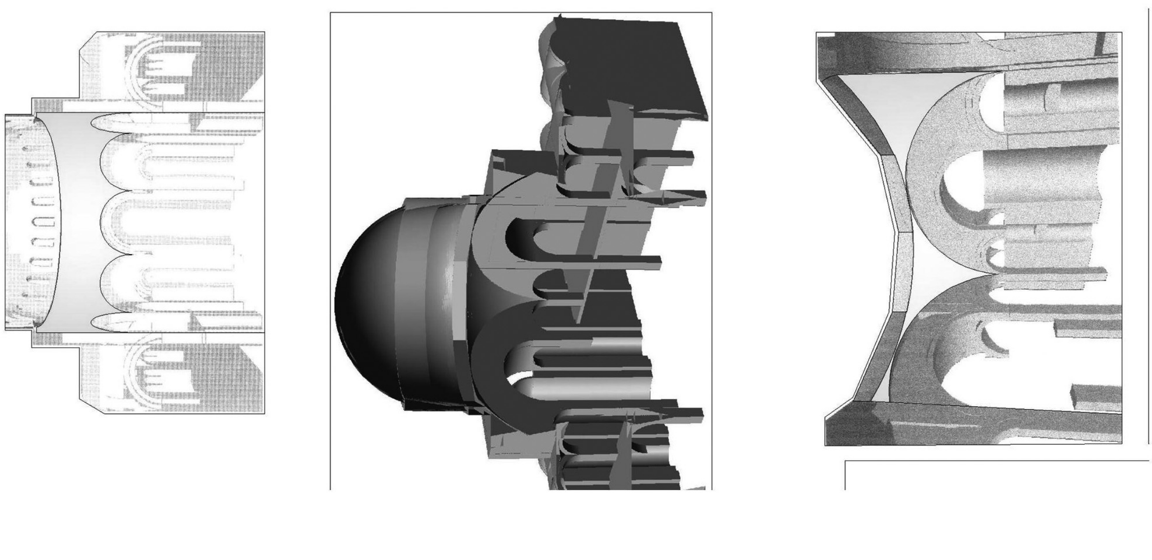
Εικ. 5 Μαρκόπουλο. Άγιος Νικόλαος. Εσωτερικό : αξονομετρικό Β – Α γωνίας ναού.

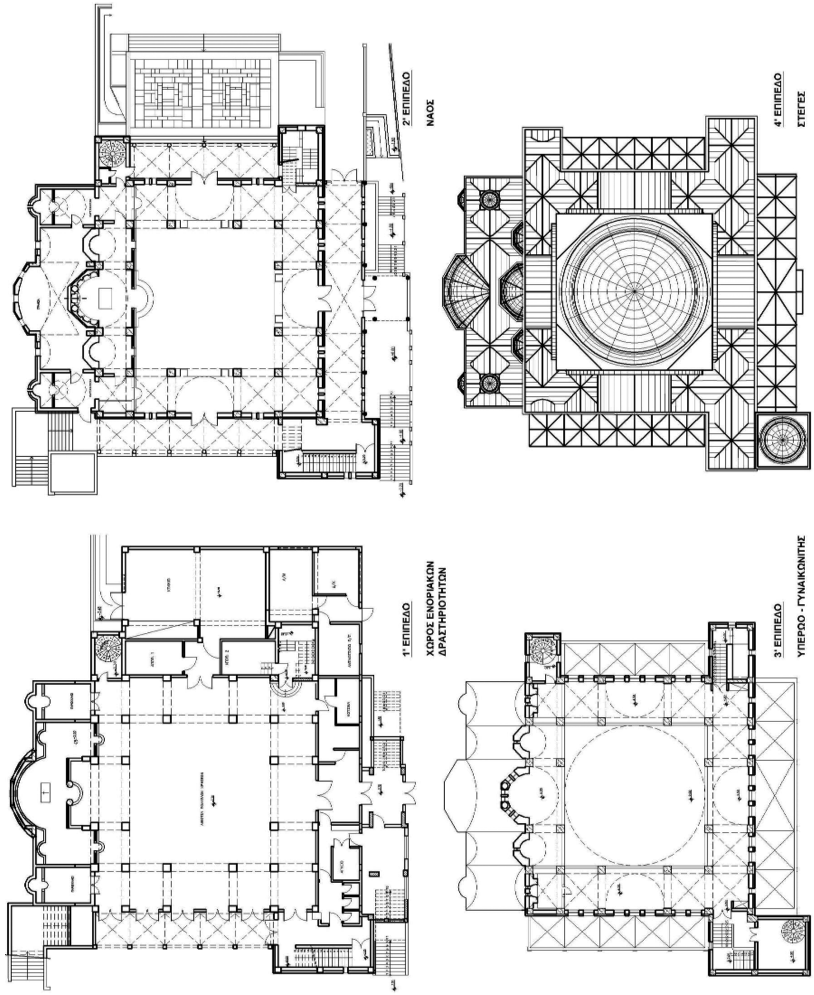


Εικ. 6.
Μαρκόπουλο.
Άγιος Νικόλαος.
Εσωτερικό :
φωτογραφία
από νάρθηκα
προς ιερό βήμα.

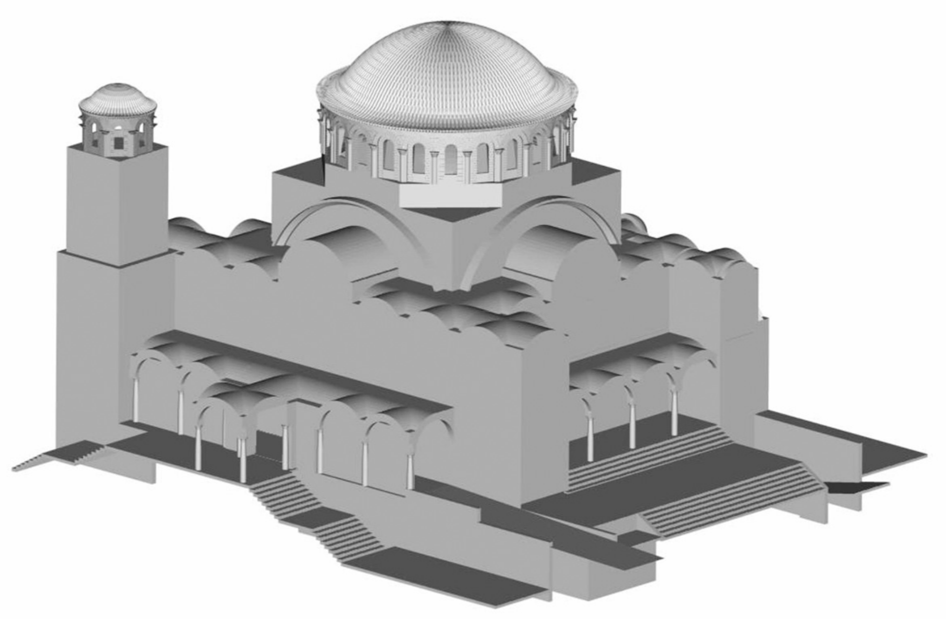


Εικ. 7. Μαρκόπουλο. Άγιος Νικόλαος. Μετάβαση από τον οκταγωνικό στον σταυροειδή – αξονομετρικά.

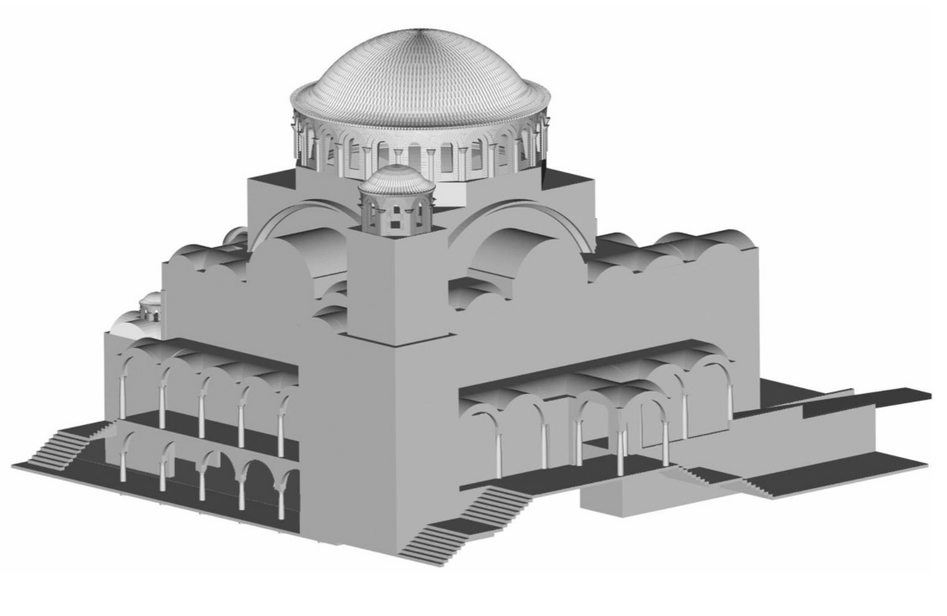




Εικ. 8. Μαρκόπουλο. Άγιος Νικόλαος. Κατόψεις ορόφων και στεγών.



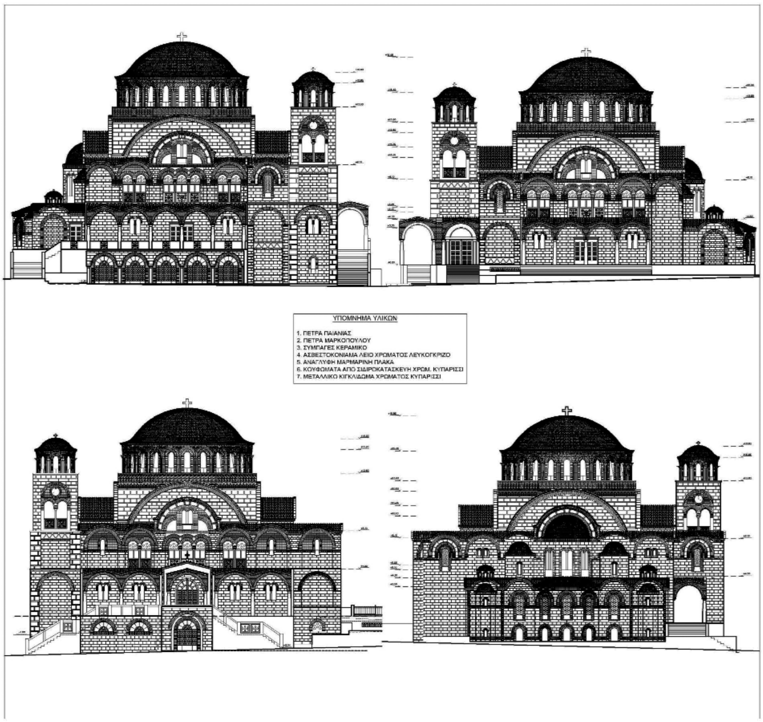
Εικ. 9. Μαρκόπουλο. Άγιος Νικόλαος. Εξωτερικό : αξονομετρικό Ν-Δ γωνίας.



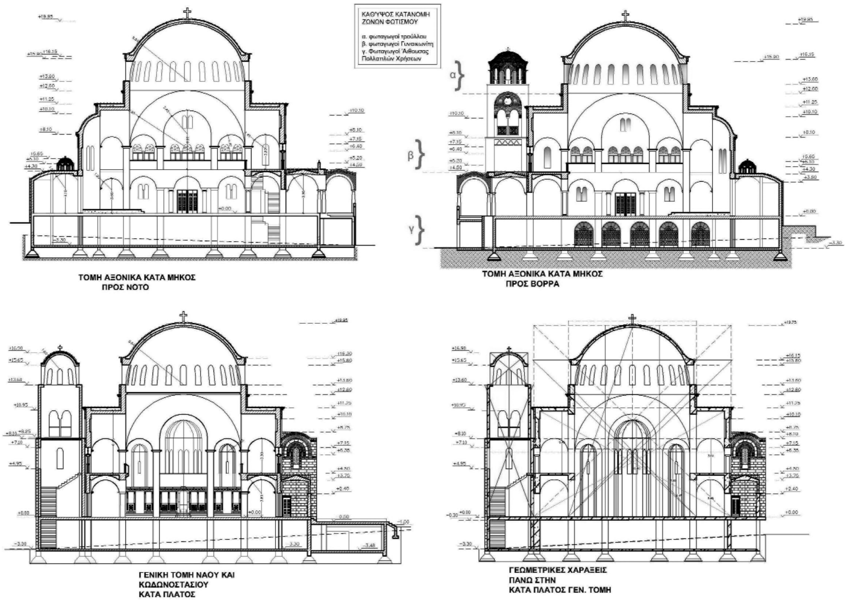
Εικ. 10. Μαρκόπουλο. Άγιος Νικόλαος. Εξωτερικό : αξονομετρικό Β-Δ γωνίας.



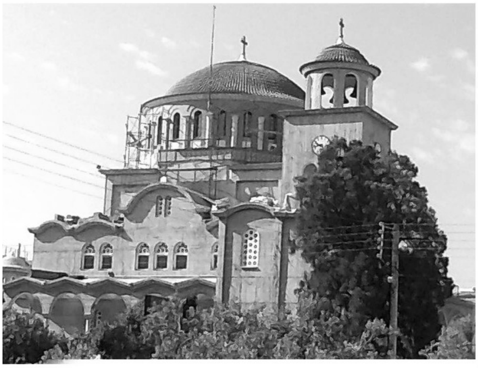
Εικ. 11. Μαρκόπουλο. Άγιος Νικόλαος. Εξωτερικό : αξονομετρικό Ν-Α γωνίας.



Εικ. 12. Μαρκόπουλο. Άγιος Νικόλαος. Όψεις στις τέσσερις πλευρές.



Εικ. 13. Μαρκόπουλο. Άγιος Νικόλαος. Τομές.



Εικ. 14. Μαρκόπουλο. Άγιος Νικόλαος.
Φωτογραφίες : εξωτερικές απόψεις από
Βορρά και Νότο .



ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ
ΠΡΟΣΤΑΣΙΑ ΚΑΙ ΑΝΑΔΕΙΞΗ

Κωνσταντίνος Στουπάθης

ΜΟΥΣΕΙΟΛΟΓΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ ΕΚΘΕΣΕΩΝ ΑΜΦΙΩΝ ΣΕ ΜΟΥΣΕΙΑ ΚΑΙ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΟΥΣ ΧΩΡΟΥΣ

Οι αντικειμενοκεντρικές εκθέσεις αποσκοπούν στην αναφορά σε παρελθόντα χρόνο μέσα από επιλεγμένα εκθέματα[1]. Αυτά λειτουργούν επικοινωνιακά, εκπέμπουν μηνύματα και αξίες και διακρίνονται για τις τεχνικές, εικαστικές ιδιομορφίες-ιδιαιτερότητές τους.

Η ανάδειξη του Βυζαντινού και Μεταβυζαντινού πολιτισμού είναι ο βασικός στόχος των περί Βυζαντίου εκθέσεων. Η ομαδοποίηση των ευρημάτων ή τμημάτων μιας συλλογής λειτουργεί ερμηνευτικά με στόχο να εξαρθεί η (Βυζαντινή) εκκλησιαστική τέχνη[2], η χριστιανική λατρεία και η ορθόδοξη παράδοση και να επισημανθούν οι αλλαγές που επέφερε ο χριστιανισμός σε θρησκευτικό και κοινωνικό επίπεδο[3].

Στο παρελθόν οι ερμηνευτικές δυνατότητες[4] των εκθεμάτων βασίστηκαν στην «αυτονόητη έκθεσή» τους ως τεκμήρια τέχνης (ζωγραφικής, γλυπτικής,

---

1. Οι ερμηνευτικές δυνατότητες σχετίζονται με το είδος των εκθεμάτων που θα εκθέσουμε: (π.χ. ιερατικά, λειτουργικά άμφια, πέπλα) σκεπτόμενοι πόσο απαραίτητα είναι στην τέλεση της Θείας Λειτουργίας.

Θα ήθελα να εκφράσω τις θερμές μου ευχαριστίες, για την παραχώρηση έγκρισης φωτογράφησης εκθέσεων αμφίων, στους ακόλουθους φορείς: 20ή ΕΒΑ Ζακύνθου, Ι. Μητρόπολη Ζακύνθου και Στροφάδων, Κέντρο Λόγου και τέχνης «Διέξοδος» (έκθεση Πίστη & Τέχνη), Συλλογή Μικρασιατικών Κειμηλίων Εστίας Νέας Σμύρνης, Τμήμα «Μουσειακές Σπουδές» του Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών (κ. Α. Κορρέ και Γ. Παναγιάρη, για τις επισημάνσεις τους).

2. Φυλλάδιο Έκθεσης *Το Βυζάντιο ως Οικουμένη*, που διοργάνωσε το Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών το 2002: μέσα από τα εκθέματα της συλλογής, γίνεται αναφορά στην ιδεολογία, διοίκηση, οικονομική και κοινωνική ζωή και τον καθημερινό Βίο των Βυζαντινών.

3. G. Παπαδέλη-Marconi / Ε. Κατσανίκα-Στεφάνου, *Έκθεση από τα Ηλύσια πεδία στο Χριστιανικό Παράδεισο – Οργάνωση και σχεδιασμός*, Μουσείο Βυζαντινού πολιτισμού, Θεσσαλονίκη 2002,132-133, όπου μέσα από τις ενότητες γίνεται αναφορά στην μοναδικότητα της διακόσμησης των χριστιανικών τάφων και στην ανάδειξη της ζωγραφικής τέχνης από την Ύστερη αρχαιότητα στην Πρωτοχριστιανική εποχή.

4. Δ. Κωνστάντιος, «Η Μουσειολογική μας Πρόταση» *Βυζαντινές Συλλογές,– Η Μόνιμη έκθεση*, Αθήνα 2008,19.

αρχιτεκτονικής, κεντητικής) με καθαρά αισθητικό κριτήριο. Σήμερα[5] μας απασχολούν ως μάρτυρες πολιτισμού και η ερμηνεία στοχεύει στην ανάδειξη του ιστορικού[6] και πολιτισμικού τους υπόβαθρου[7]. Οι συλλογές αμφίων εκτίθενται ανά θεματικές ενότητες στα μουσεία, με σκοπό να ερμηνευθούν η εποχή και το πλαίσιο λειτουργίας τους. Τα τεχνουργήματα εκπροσωπούν διάφορα τμήματα του Βυζαντινού κόσμου[8], ενός πολυδιάστατου παρελθόντος, όπου τα αυθεντικά αντικείμενα παρουσιάζονται σε ένα πλαίσιο από σημειωτικές συνδηλώσεις[9] και επικοινωνούν με τον επισκέπτη νοητικά και συναισθηματικά, προσφέροντας γνώση, συγκινησιακή φόρτιση ή ανακάλυψη της ταυτότητας του επισκέπτη[10].

Το σκεπτικό μιας έκθεσης[11] ενδέχεται να βασίζεται στην ανάδειξη του κοινωνικού ρόλου του μουσείου. Συχνά όμως δεν υπάρχει ερμηνευτική πολιτική, α-

5. Το δεύτερο μισό του 19ου αι. κυριάρχησε η αντίληψη ότι η έκθεση αντικειμένων διασφάλιζε τη μάθηση, κάτι που σε πολλές περιπτώσεις δεν έχει αλλάξει έως σήμερα. Σήμερα μας απασχολεί ιδιαίτερα να προβάλουμε τον υλικό πολιτισμό, ώστε να προσεγγίσουμε αποδέκτες με ποικίλα κοινωνικά χαρακτηριστικά, παραδόσεις, θρησκευτικές πεποιθήσεις και πολιτιστικές θέσεις και, μέσα από την έκθεση, να τους μεταδώσουμε ιδέες, και αξίες όπως και εξισώσεις. Μία προθήκη με προσωπικά αντικείμενα και άμφια ενός αγίου λειτουργεί επικοινωνιακά, αφού αποκαλύπτει πτυχές της προσωπικότητάς του, επισημαίνει την αναγκαιότητα επίσημης ένδυσης, υποδηλώνει ανατομικά στοιχεία και κριτήρια επιλογής ενδύματος (γούστο) και διαμορφώνει ένα «πορτραίτο».

6. Η έκθεση υπάγεται σε χρονολογική ακολουθία.

7. Π.χ. το μουσειολογικό σκεπτικό της επανέκθεσης των συλλογών του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου Αθηνών συνδέεται φανερά με τον κοινωνικό ρόλο του μουσείου και την πολιτιστική του δράση. Όπως επισημαίνεται, δεν εκτίθενται μόνο τα καλύτερα εκθέματα των συλλογών. Κυρίαρχοι στόχοι αφορούν στη διαφορετική αντίληψη στον εκθεσιακό χαρακτήρα, με φανερή απομάκρυνση από τις τυπικές πρακτικές και τα στερεότυπα διατήρησης και έκθεσης, όπως και η στροφή προς τις ανάγκες ενός « μη ειδικού κοινού», που ενδέχεται να μην είναι μυημένο, πολυπολιτισμικό ή να μην έχει ισάξιες δυνατότητες πρόσβασης στο μουσείο αλλά και προηγούμενη ενθάρρυνση ανάπτυξης κριτικής σκέψης.

8. Αναδεικνύεται καλύτερα η λειτουργία τους μέσα από την περιγραφή του εκθέματος με αναφορές στον χρόνο και τόπο προέλευσής τους και στη (λατρευτική) χρήση τους. Σκόπιμα, αποφεύγεται η χρήση ειδικών όρων που ενδέχεται να μην είναι κατανοητοί από τους επισκέπτες..

9. Ε. Κατσανίκα –Στεφάνου, «Η Μουσειογραφική πρόταση», *Βυζαντινές Συλλογές*,– Η Μόνιμη έκθεση, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, Αθήνα 2008, 29,33.

10. Η διατύπωση ζητημάτων μέσα από εκθέσεις που εμπνέουν ή βοηθούν τους επισκέπτες μίας κοινότητας να ανακαλύψουν το παρελθόν και τον εαυτό τους.

11. Π.χ. η διοργάνωση της περιοδικής έκθεσης «Εκ του μη όντος εις το είναι» στο εκκλησιαστικό μουσείο Ζακύνθου το 2001, με σκεπτικό την αποκάλυψη των εκκλησιαστικών θησαυρών, στούς όποίους δεν είχε πρόσβαση το κοινό. Η ερμηνευτική προσέγγιση βασίστηκε στην παρουσίαση υλικού που αφορούσε στην τεκμηρίωση, έρευνα και αποκατάσταση των έργων με τη χρήση της σύγχρονης τεχνολογίας.

φού αρκούμαστε μόνο στο να προβληθούν αντιπροσωπευτικά άμφια από συλλογές μοναστηριών[12] (Εικ. 1).

Το στοιχείο της μοναδικότητας και σπανιότητας ανέκαθεν αφορούσε τη συλλεκτική δραστηριότητα, ενώ κριτήριο για την αξία διοργάνωσης και επιμέλειας μιας μουσειακής έκθεσης ήταν και είναι και η πρωτοτυπία των εκθεμάτων. Ο διαχωρισμός των αμφίων σε είδη, προκύπτει ανάλογα με τη χρήση και τη μορφολογία τους (δισδιάστατα και τρισδιάστατα), όπως επίσης και τη θέση τους στο ναό κατά τη Θεία Λειτουργία (π.χ. η διαφορά ενός επιτραχηλίου από ένα κάλυμμα Αγίας Τράπεζας ή Ωραίας Πύλης).

Η σύνθεση της ατμόσφαιρας (Εικ. 2) με διάφορα μέσα – αυτό που αποκαλούμε μουσειογραφικό στήσιμο και σκηνοθεσία/σκηνογραφία[13] – συμβάλλει στην ανάπτυξη της μουσειακής ερμηνείας. Η κατευθυντήρια γραμμή δίδεται μέσα από το μουσειολογικό σκεπτικό[14], διότι κάθε επισκέπτης εξετάζει από διαφορετική οπτική γωνία, ερμηνεύει σε διαφορετικό βαθμό και αφομοιώνει διαφορετικά τα εκπεμπόμενα νοήματα. Η αναπαράσταση του εκκλησιαστικού περιβάλλοντος[15] αποτελεί ένα μέσο ερμηνείας, παρουσιάζοντας αυθεντικά αξιοποιήσιμα κειμήλια ή και αντίγραφα[16], που χαρακτηρίζουν τα χριστιανικάλατρευτικά ήθη.

Η ερμηνεία των αμφίων ως προς το περιβάλλον εύρεσης[17] και έκθεσης.

Η αναπαράσταση στο μουσειακό περιβάλλον δίνει την δυνατότητα ερμηνείας[18] των τρόπων που τα εκκλησιαστικά υφάσματα χρησιμοποιούνταν ή απο-

12. Είτε ως προϊόντα παραγωγής των μοναχών είτε αξιοποιήσιμα ως λειτουργικά αντικείμενα.

13. Π. Μαντούδης, «Ζητήματα Σκηνογραφίας και Ενδυματολογίας» στο: *Ελληνική Σκηνογραφία –Ενδυματολογία(* Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, *30 Απριλίου 1999)* Πρακτικά, Αθήνα 2002, 20.

14. Π..χ. το σκεπτικό της Έκθεσης «Οι Πύλες του Μυστηρίου» στην Εθνική Πινακοθήκη, που εστίαζε στη συγκριτική μελέτη και συμπαράθεση της Βυζαντινής τέχνης μέσα από εκκλησιαστικά και κοσμικά εκθέματα, απευθυνόταν στο ευρύ κοινό.

15. Π.χ. οι εκθέσεις εκκλησιαστικών έργων στο Κέντρο λόγου και τέχνης Διέξοδος Μεσολογγίου και του Εκκλησιαστικού Μουσείου Θεσσαλονίκης.

16. Π. Καλαμαρά, «Ώρες Βυζαντίου Η πολιτεία του Μυστρά», *Τετράδια Μουσειολογίας* Τεύχος 1, Αθήνα 2004, 54. Διαφοροποιούνταν τα σύγχρονα από τα αυθεντικά στοιχεία της έκθεσης και τα αντίγραφα είτε σε αντικείμενα είτε σε κατασκευές με βιωματικό – αφηγηματικό χαρακτήρα, σε μία έκθεση που δεν αφορούσε εκκλησιαστικό υλικό.

17. Γ. Μαγγίνης, «Ελλήνων Κειμήλια, Δωρεές στον Καθεδρικό Ναό της Αγίας Σοφίας του Λονδίνου», *Τετράδια Μουσειολογίας* 1, 55, όπου στόχος της έκθεσης Ελληνικών κειμηλίων της Αγίας Σοφίας Λονδίνου το 2002, ήταν να παρουσιάσει την πορεία και τη σημασία του Ιερού Ναού, που αποτελεί σημείο αναφοράς της Ελληνικής Κοινότητας.

18. Α. Μούλιου Μ./Μπούνια, «Μουσειακές Εκθέσεις: Ερμηνευτικές Προσεγγίσεις στη

θηκεύονταν και προβάλλει τους στόχους που εξυπηρετούσαν στους ιερούς ναούς, στα μοναστήρια και τα σκευοφυλάκια των ιερών μονών. Ο τρόπος τοποθέτησης των αμφίων σχετίζεται με τις ερμηνευτικές τους δυνατότητες και την αφήγηση[19] ενός συγκεκριμένου σεναρίου. Ας προβληματιστούμε πόσο σημαντική θα ήταν η παρουσία μίας εκκλησιαστικής κασέλας αμφίων σε μία έκθεση αμφίων, κάνοντας αναφορά στο μικροπεριβάλλον εύρεσης τους, με τα άμφια είτε εκτεθειμένα δίπλα, ή την κασέλα μισάνοικτη με διπλωμένα άμφια.

Άλλες πιθανές κατευθύνσεις για την ερμηνεία του παρελθόντος μπορεί να είναι η χρονολογία κατασκευής των χρυσοκέντητων, ο κεντητής, οι θεματικές και τεχνικές ιδιαιτερότητες των εκθεμάτων, το περιβάλλον εύρεσης και το ίδιο το κτήριο, στο οποίο θα λάβει χώρα η έκθεση[20].

Τα εκκλησιαστικά υφάσματα[21] παρουσιάζουν δυσκολία στη διατήρησή τους στα συγκεκριμένα εκκλησιαστικά περιβάλλοντα, λόγω των ιδιαιτεροτήτων κατασκευής τους[22]. Έτσι, οι ερμηνευτικές μας δυνατότητες εξαρτώνται από περιορισμούς και δεσμεύσεις που επιβάλλει η προληπτική τους συντήρηση και εκεί πρέπει να δίνεται προτεραιότητα: μας απασχολεί το θέμα έκθεσης ενός ενδύματος τη στιγμή που έχει φθαρεί, μας ενδιαφέρει αν μπορεί να ξαναχρησιμοποιηθεί (π.χ. σε αναπαραστάσεις εθίμων με φορεσιές γάμου, σε πολιτιστικά δρώμενα και σε εκπαιδευτικά προγράμματα σε λαογραφικά μουσεία) ή απλά να εκτεθεί σε κάποια έκθεση, δίχως να έχει προηγηθεί η συστηματική συντήρησή του. Ο μουσειογραφικός σχεδιασμός εξαρτάται, κατά ένα πολύ μεγάλο

Μουσειακή Θεωρία και Πρακτική» *Αρχαιολογία και Τέχνες* 70, (Μαρτ. 1999), 5. Η ερμηνεία βασίζεται στη βιογραφία των αντικειμένων, η οποία δεν είναι πάντα γραμμική αλλά διαχρονική και πολυεπίπεδη, από το στάδιο δημιουργίας του, τη χρήση του, μέχρι την πιο πρόσφατη – αλλά όχι απαραίτητα τελική – φάση αναγωγής σε μουσειακό αντικείμενο. Σε όλη αυτή την πορεία υπάρχει ιστορική κοινωνική και ιδεολογική επίδραση των συμφραζομένων.

19. Spencer H. A., *«Interpetive Planning»* στο:*The Manual of Museum Exhibitions* (ed.Lord, B. & Lord, G.D.) London, 1991, 376. Ο σχεδιασμός του ερμηνευτικού πλάνου προϋποθέτει την προσέγγιση των στόχων της έκθεσης, το ερμηνευτικό πλαίσιο και τις αφηγηματικές δυνατότητες των εκθεμάτων.

20. Το κτίριο στο οποίο θα λάβει χώρα μία έκθεση (περιοδική ή μόνιμη) υποβάλλει τους δικούς του κανόνες και παίζει καθοριστικό ρόλο στη διοργάνωση και τον σχεδιασμό μίας έκθεσης. Άμφια μπορεί να δει ο επισκέπτης όχι μόνο σε καθαυτό βυζαντινά μουσεία: οι εκάστοτε μητροπόλεις έχουν δημιουργήσει εκκλησιαστικά μουσεία, διατηρούν συλλογές σε σκευοφυλάκια ή κειμηλιοφυλάκια, αλλά υπάρχουν και μοναστήρια στα οποία εκτίθενται αξιόλογα χρυσοκέντητα υφάσματα.

21. Τα άμφια είναι πρακτικά αναγκαία και υπηρετούν τις λατρευτικές ανάγκες της Εκκλησίας. Φυλάσσονται συχνά σε μπαούλα , ξύλινα ή μεταλλικά έπιπλα, ερμάρια κ.λ.π.

22. Ακόμη, τα άμφια χρησιμοποιούνται για τις ανάγκες της Λατρείας εντός των ναών, πράγμα που σημαίνει τη σταδιακή και συνεχή χρήση τους, ακόμη και αν πρόκειται για αξιόλογα έργα της χρυσοκεντητικής, τα οποία έχουν καλλιτεχνική ή αρχαιολογική αξία και εικαστικό ενδιαφέρον

μέρος, από τις εκθεσιακές ανάγκες[23] των εκθεμάτων και από το κατά πόσο μπορεί να υλοποιηθεί ένας συγκεκριμένος τρόπος ανάδειξης και έκθεσης.

Μία σπάνια φωτογραφία[24], η οποία αντικατοπτρίζει την πραγματικότητα σχετικά με τον τρόπο και την κατάσταση διατήρησης και έκθεσης των κειμηλίων στα σκευοφυλάκια εκτέθηκε στην αφιερωματική έκθεση φωτογραφιών του Γ. Λαμπάκη στο Βυζαντινό Μουσείο Αθήνων (2007).

Σαφώς, γεννάται το ερώτημα: είναι οι χώροι λατρείας κατάλληλοι και ασφαλείς τόσο θεωρητικά όσο και πρακτικά για την έκθεση και την ερμηνεία των εκκλησιαστικών κειμηλίων;[25] Μπορεί ένας ιερός ναός να λειτουργήσει μουσειακά[26] και τί δυνατότητες ερμηνείας των εκθεμάτων έχουμε;

Ένας χώρος (ναός, κειμηλιοφυλάκιο, μουσείο) που φιλοξενεί ή στεγάζει άμφια μπορεί να μην τηρεί τις κατάλληλες κλιματικές και εκθεσιακές προδιαγραφές[27]. Το κυριότερο ζήτημα είναι ότι ένας ιερός ναός, εφ' όσον μέχρι σήμερα αποτελεί μνημείο τέλεσης των Χριστιανικών μυστηρίων (και όχι σύνολο ιστορικής μνήμης), δεν μπορεί να εξυπηρετήσει πρωτίστως άλλους στόχους διαχείρισης της θρησκευτικής κληρονομιάς (Εικ. 3).

Για την Ελλάδα τα μνημεία του Βυζαντινού και Μεταβυζαντινού πολιτισμού που αναστηλώθηκαν[28] αποτελούν εθνική κληρονομιά και η σύνδεση των εκθέσεων με τα λατρευτικά αυτά μνημεία[29] κρίνεται σημαντική[30]. Ωστόσο τα ίδια τα αρχιτεκτονικά τους στοιχεία συμβάλλουν άλλοτε στη δημιουργία ενός οικείου κελύφους για τα εκθέματα[31] και άλλοτε δημιουργούν σοβαρά προβλή-

---

23. Υποστήριξης, συμβατότητας υλικών και μικροκλιματικών παραμέτρων, RH%, T, I.

24. Σ. Γκότσης - Π. Κακύρη, Εκπαιδευτικό Φυλλάδιο έκθεσης, *Θράκη Κωνσταντινούπολη, Φωτογραφικές μαρτυρίες του 1902, το Οδοιπορικό του Γ. Λαμπάκη,* Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, Αθήνα 2006.

25. Δ. Κωνστάντιος, «Μετατρέπονται οι Λατρευτικοί Χώροι σε Μουσεία;» στο: *Μουσεία και Μνημεία : Μία Πρόκληση, (Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο 25 Απριλίου 2002).Πρακτικά,* Αθήνα 2008, 176.

26. Τα μουσεία καθιστούν προσβάσιμο στους επισκέπτες το περιεχόμενο των συλλογών και τις ιδέες που προβάλλονται μέσα από αυτές, ενθαρρύνοντας έτσι την ανάπτυξη νοηματικών δεσμών, επηρεάζοντας τη στάση ζωής τους, την ταυτότητα των κοινοτήτων και των οικογενειών και προκαλούν το ενδιαφέρον τους για περισσότερη επιμόρφωση.

27. Π.χ. το Εκκλησιαστικό Μουσείο στον Άγιο Αγάπιο στο χωριό Αγαπητός της Τήνου.

28. Ως άνω, αναφέρονται διάφορα παραδείγματα, όπως η Ροτόντα στη Θεσσαλονίκη, ο ναός Σαν Σαλβατόρε στα Χανιά κ.ά.

29. Ιδιαίτερη περίπτωση αποτελούν τα Οθωμανικά λατρευτικά μνημεία, όπως π.χ. το Βυζαντινό Μουσείο Χίου που στεγάζεται σε Τζαμί και φιλοξενεί μεταβυζαντινά εκθέματα.

30. Ε. Ευγενίδου, «Ωρες Βυζαντίου, Θεσσαλονίκη – Αθήνα – Μυστράς, μια Σπονδυλωτή Έκθεση για το Βυζάντιο», *Τετράδια Μουσειολογίας,* 1, Αθήνα 2004,.46.

31. Σχετικά με τη δυναμική του μνημείου ως προς τα εκθέματα μίας έκθεσης βλ. Γ. Σκορδαλή, «Η Μουσειογραφική μελέτη της Έκθεσης στο Λευκό Πύργο», *Τετράδια Μουσειολογίας,* 1, (2004) 48.

ματα διαχείρισης. Οι μουσειολογικές μας προσεγγίσεις διευρύνονται γνωρίζοντας ότι στο μνημείο έχει διακοπεί πλέον η χριστιανική λατρεία ή ότι τα σκευοφυλάκια είναι επισκέψιμα[32]. Έτσι, προηγείται ο λειτουργικός αντί του εκθεσιακού χαρακτήρας του μνημείου. Θα ήταν σκόπιμο να αναφερθούμε στο παράδειγμα του Σκευοφυλακίου της Ι. Μ. Αγίου Ιωάννου Θεολόγου Πάτμου, αναφέροντας τη σημασία της έκθεσης μοναστηριακών κειμηλίων[33].

Η σύγχρονη ερμηνευτική προσέγγιση πλέον εστιάζει (μέσα από αντιπροσωπευτικά δείγματα) στην κοινωνική διάσταση[34] των αμφίων[35]: Η ενδυμασία, ως μέρος της ψυχο-σωματικής έκφρασης του ατόμου αλλά και του κοινωνικού συνόλου γενικότερα, απασχολεί τους επιμελητές συλλογών υφασμάτων. Η ερμηνεία στρέφεται στον καλλιτέχνη ή στο έργο που μπορεί να παραχθεί από μία ομάδα ανθρώπων, παρά στα ίδια τα εκθέματα[36].

Η μουσειακή ερμηνεία[37] των υφασμάτων ευρύτερα βασίζεται στην αντιπαραβολή δισδιάστατων μακετών, σκίτσων ενδυματολόγων (Εικ. 4) οπτικοακουστικού υλικού[38], κοστουμιών και δειγματολογίων, με κύριο στό-

32. Στα μοναστήρια έχουν πλέον αξιοποιηθεί οι χώροι των κελιών και διάφορες πτέρυγες, που δεν ήταν πριν επισκέψιμες, έχουν ανακαινιστεί και μετατραπεί σε μουσειακές αίθουσες.

33. «α) Στην προβολή της ιεροσύνης ενός συγκεκριμένου τόπου..., β) στην ανάδειξη των πτυχών του πολιτισμού, γ) στην ανύψωση του ιερού θεσμού του μοναχισμού... δ) στην ανάπτυξη της τοπικής οικονομίας μέσω της αύξησης της προσέλευσης των περιηγητών, προσκυνητών και ερευνητών από όλο τον κόσμο». Αποσπάσματα Ομιλίας *Στον Αγιασμόν της Νέας Πτέρυγος του Σκευοφυλακείου της Μονής*, του Καθηγούμενου- Πατριαρχικού Έξαρχου Πάτμου, Αρχιμανδρίτου κ. Αντύπα (26 Σεπτεμβρίου 2005).

34. Η ενδυματολογική ποικιλία (π.χ. εκκλησιαστικά ή ιστορικά ενδύματα) εξυπηρετεί συγκεκριμένες ανθρώπινες ανάγκες, που αφορούν σε θρησκευτικές (λειτουργικού τύπου), παραδοσιακές και καθημερινές περιστάσεις. Έτσι και τα άμφια αποτελούν μία συγκεκριμένη κατηγορία ενδυμασίας με συγκεκριμένες χρήσεις.

35. Η έκθεση αμφίων στο εκκλησιαστικό μουσείο Αλεξανδρούπολης συμβάλλει στη γνωριμία των επισκεπτών με την εκκλησιαστική ιεραρχία και τους τρόπους ένδυσης.

36. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η έκθεση *«Κοστούμι χορού και Θεάτρου, από το σχεδιασμό στην Υλοποίηση»* που πραγματοποιήθηκε το 2008 από τον Φιλοπρόοδο Όμιλο Υμηττού: το σκεπτικό της έκθεσης ήταν να παρουσιαστούν αθέατες όψεις ενός χειροτέχνη, να εξιστορηθεί και να επεξηγηθεί η (αθέατη) διαδικασία παραγωγής ενδυμάτων από τη σύλληψη μέχρι την τελική υλοποίηση. Σαφής απόδειξη είναι ότι οι μουσειακές εκθέσεις λαμβάνουν χώρα σε χώρους εκτός μουσειακού κελύφους, όπως οι αίθουσες πνευματικών κέντρων.

37. Ο G. Black., *The Engaging Museum, Developing Museums for Visitor Involvement*, Canada 2005, 179, παραπέμπει στον Tilden για τον ορισμό της ερμηνείας «ως μίας επιμορφωτικής δραστηριότητας που στοχεύει στην ανάδειξη νοημάτων και σχέσεων», μέσα από τη χρήση (αυθεντικών) αντικειμένων που σχετίζονται με τις εμπειρίες των επισκεπτών (ελεύθερη μετάφραση Στουπάθη Κων/νου).

38. Στο ίδιο, σ.198 και 203, αναφέρεται ότι η ερμηνεία των συλλογών βασίζεται στην ανάγνωση του εκθέματος και των συνοδευτικών κειμένων που οδηγούν στη διατύπωση σκέψεων

χο[39] να αναδείξει την ποικιλία των υλικών και των τεχνικών κατασκευής, τις ομοιότητες ή και τις διαφορές τους, ώστε να αποτιμήσει το έργο π.χ. μίας κεντήτριας[40]. Αντίστοιχα, μία μουσειακή έκθεση εκκλησιαστικών υφασμάτων και αμφίων οφείλει να παρέχει ποικιλία στοιχείων και πληροφοριών που αφορούν τη διακοσμητική φόρμα, το πλήθος των τεχνικών κατασκευής, τους συνδυασμούς των υλικών που χρησιμοποιήθηκαν κατά τη διαδικασία δημιουργίας τους, δικαιολογώντας το χαρακτηρισμό τους ως χρυσοποίκιλτα ή πολυτελή[41]. Ενδέχεται να περιλαμβάνει εξαιρετικά δείγματα από πολύπλοκες ή λιτές πλέξεις μεταλλικών ινών, με σκοπό την αναφορά στην τεχνολογία κατασκευής των αμφίων. Οι ειδικευμένοι χρυσοκεντητές είναι οι «ζωγράφοι της βελόνας»[42] και αυτό δεν είναι πάντα δυνατό να ερμηνευτεί, όταν μέχρι πριν λίγα έτη το κριτήριο ερμηνείας ήταν καθαρά χρονολογικό και αισθητικό. Οι ερμηνευτικές δυνατότητες συμπεριλαμβάνουν τη μνεία στον εκκλησιαστικό κλήρο, τις ιδιαιτερότητες της εκκλησιαστικής περιβολής, τη σχέση ανθρώπου-ενδύματος, τη σημαντική και τον συμβολισμό της ιερατικής ενδυμασίας και την ανάδειξη του θεολογικού περιεχομένου που διέπει τα εκκλησιαστικά εκθέματα[43].

Απώτερος στόχος μας σε ένα μουσείο είναι η έκθεση να λειτουργήσει επικοινωνιακά: δηλαδή μία παρουσίαση εκθεμάτων να αποσκοπεί στη μετάδοση αξιών, ιδεών και γνώσης[44] στο κοινό. Ποιος είναι ο κεντρικός πυρήνας στην ερμηνεία των αμφίων; Τι είδους εμπειρίες ενδέχεται να προσφέρει στους επισκέπτες[45]; Δίνεται η δυνατότητα οργάνωσης του χώρου για να αναδειχθούν στο μέγιστο βαθμό οι ερμηνευτικές δυνατότητες; Με άλλα λόγια μιλάμε για θέ-

---

που πηγάζουν από το ίδιο το αντικείμενο μίας έκθεσης. Την ανάπτυξη μιας συζήτησης που ενθαρρύνει την αφομοίωση των σχετικών πληροφοριών από τα μέλη μίας ομάδας που επισκέπτεται το μουσείο.

39. Σ. Παντουβάκη, «Κοστούμι χορού και Θεάτρου, από το σχεδιασμό στην Υλοποίηση» στο: *Το σκεπτικό της Έκθεσης (Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, Φιλοπρόοδος Όμιλος Υμηττού 24 Νοεμβρίου – 7 Δεκεμβρίου 2008),* Αθήνα 2008, 29-30.

40. Ένα ανάλογο παράδειγμα θα μπορούσε να αποτελέσει μία αφιερωματική έκθεση των έργων της διάσημης κεντήτριας αμφίων Δεσποινέτας από το Μουσείο Μπενάκη, το Μουσείο Λαϊκής Τέχνης, το Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών, την Εξαρχία του Παναγίου Τάφου, κ.α.

41. G. Black, *The Engagin*, 177. Ως άμεσος στόχος προβάλλεται η δημιουργία εντυπωσιακών εκθέσεων, που λειτουργούν ως εκπαιδευτικά περιβάλλοντα.

42. Μ. Θεοχάρη, «Χρυσοκέντητα Άμφια» στο: *Οι Θησαυροί του Αγίου Όρους*, Β′, Θεσσαλονίκη 1997, 379-380.

43. Π.χ. στην έκθεση «Πίστη και Τέχνη από τον 10ο στον 20ο αιώνα», Κέντρο Λόγου και Τέχνης Διέξοδος/Ιερά Μητρόπολη Αιτωλίας & Ακαρνανίας, Μεσολόγγι, 2008.

44. Y. Herreman, *Display, "Exhibits and Exhibitions", Running a Museum- a Practical Guidebook*, Paris 2004, 91.

45. H. Grasso - H. Morrison, *Collaboration:Towards a more Olistic Desighn Process* στο: *The Educational Role of the Museum, (επιμ.* Hooper-Greenhill, E.), Routledge, 1999, σ.173.

ματα διαχείρισης του χώρου, διευκόλυνση προσανατολισμού και περιήγησης επισκεπτών στα εκθέματα[46];

Τα εκκλησιαστικά μουσεία συνήθως ιδρύονται στον περίβολο ιερών μονών και το μεγαλύτερο ποσοστό των επισκεπτών τους είναι πιστοί: Η επισκεψιμότητα των μονών οφείλεται κυρίως σε ανάγκες προσκύνησης εκ μέρους των πιστών, ενώ ως δεύτερη προτεραιότητα έχουν την παράλληλη προσέλευση σε χώρους έκθεσης κειμηλίων της εκάστοτε μονής.

Η δημιουργία συνθέσεων εκθεμάτων που αποπνέουν συγκεκριμένη δυναμική έχει απασχολήσει τους μουσειολόγους. Τα ίδια τα αντικείμενα, ο χώρος και τα τεχνικά θέματα, όπως ο φυσικός ή τεχνητός φωτισμός, επηρεάζουν τα κριτήρια, σύμφωνα με τα οποία θα αναδειχθούν[47]. Η κατηγοριοποίηση και η κατάταξή τους χρονικά και θεματικά επιτρέπει την ιστορική ερμηνεία αλλά και αναδεικνύει τη θρησκευτική διδασκαλία[48]. Το γεγονός ότι τα αντικείμενα αυτά θεωρούνται καθαγιασμένα προϊδεάζει τον επισκέπτη να τα αντιμετωπίζει ως αντικείμενα σεβασμού: κειμήλια τα οποία έχουν σκοπό μεταμορφωτικό της ανθρώπινης φύσης, δηλαδή την αναγωγή του ανθρώπου εις τα άνω[49], υπηρετούν την πνευματική ωφελεία[50] και αποτελούν στοιχείο της πνευματικής καταβολής των Ορθοδόξων.

Η ερμηνεία των αμφίων μέσα από τη θεολογική τους διάσταση προϋποθέτει τη διάθεση στον μουσειακό επισκέπτη του δογματικού και παιδαγωγικού[51] τους περιεχομένου, της «αλήθειας που εκπροσωπούν». Το Εκκλησιαστικό μουσείο Θεσσαλονίκης[52] δίνει τη δυνατότητα στα εκθέματα να «θεολογήσουν», να αναδείξουν το ορθόδοξο δόγμα, μέσα από την εικονολογική ανάλυση των έργων αλλά και των τεχνοτροπιών, μέσα στην κατανυκτική, φυσική ατμόσφαιρα των λατρευτικών αντικειμένων[53].

---

46. Π.χ. αν οι ιερατικές ενδυμασίες εκτίθενται πάνω σε ανδρείκιλα, θα πρέπει να τηρείται ένα περιθώριο 70-80 εκατοστών μεταξύ τους, ώστε να είναι άνετη και ασφαλής η περιήγηση.

47. P. Williams, «Object lesson», *Museum Practice*, 2005, (τ. 29), 29.

48. M. Skaltsa, «Broad Church», *Museum Practice*, Winter 2007, 28.

49. Καθ' ότι, κατά τον Απόστολο Παύλο, «Ἡμῶν τὸ Πολίτευμα ἐν οὐρανοῖς ὑπάρχει».

50. Μητροπολίτης Θεόκλητος, "Χαιρετισμός" ,*Ίδε το Έαρ, Εκκλησιαστικοί Θησαυροί Αιτωλοακαρνανία 17ος-19ος Αιώνας,* Μεσολόγγι 2000, 11.

51. Μ. Σκαλτσά - Π. Νίτσιου «Όταν οι Εικόνες θεολογούν», *στο: Το Εκκλησιαστικό Μουσείο της Ιεράς Μητροπόλεως Θεσσαλονίκης, Ορθόδοξη Θεολογία, Εικόνες και Σύμβολα*, Θεσσαλονίκη 2007, 26.

52. Έτσι, το μουσειολογικό σκεπτικό βασίστηκε όχι μόνο στην αναφορά στοιχείων και δεδομένων προέλευσης, αλλά στην ερμηνεία, μέσα από τον τρόπο που τα εκθέματα λειτουργούσαν και (από το πως αυτά) συνέβαλλαν στη συγκρότηση της πίστης.

53. Π. Τζώνος, "Η αρχιτεκτονική-μουσειολογική μελέτη" στο*: Το Εκκλησιαστικό Μουσείο της Ιεράς Μητροπόλεως Θεσσαλονίκης, Ορθόδοξη Θεολογία, Εικόνες και Σύμβολα*, Θεσσαλονίκη 2007, 40.

Η ερμηνεία βασίστηκε στη θέαση της εκκλησιαστικής τέχνης με θεολογική οπτική, παρέχοντας το ανάλογο εποπτικό υλικό[54]. Η ερμηνευτική αυτή πρόθεση ξεφεύγει από τα στερεότυπα των εκθέσεων στα Εκκλησιαστικά -Βυζαντινά μουσεία.

Συχνά στα μουσειολογικά πεπραγμένα αυτό που προκαλεί τον εντυπωσιασμό των επισκεπτών είναι το σπάνιο θεματικά ή τεχνοτροπικά, το καινοτόμο, το μη καθιερωμένο, αυτό που φιλοδοξούν να προβάλλουν στο ευρύ κοινό οι ίδιοι οι επιμελητές και φυσικά αυτό που θα ψυχαγωγήσει[55].

Βασιζόμενοι στο γεγονός ότι στις εκθέσεις αμφίων τα χρυσοκέντητα αντιμετωπίζονται με βάση το κάλλος και αισθητικά κριτήρια, θα λέγαμε ότι κύριος στόχος είναι η αποκάλυψη της δεξιοτεχνίας του κεντητή[56]. Σε τέτοιες περιπτώσεις, είναι σκόπιμο να παρατάξουμε στοιχεία που αφορούν στην αποκάλυψη ποικίλων επιδράσεων, επιρροών[57] από έργα μικροτεχνίας, χειρόγραφα, φορητές εικόνες[58], έργα μεταλλοτεχνίας-χρυσοχοΐας και ψηφιδωτά, τα οποία αποτέλεσαν πρότυπα για τους κατασκευαστές και ακολουθούν το ύφος, τα στυλιστικά και μορφολογικά στοιχεία των εικαστικών ρευμάτων συγκεκριμένης εποχής[59]. Φωτογραφικό υλικό, εικονογραφήσεις αλλά και ο συνδυασμός

---

54. Στην παροχή πληροφοριακού υλικού μέσα από τη διατύπωση θεολογικών αρχών, εικονογραφικών αναλύσεων, ευαγγελικών φράσεων : Στην ενότητα των αμφίων στο ίδιο περιβάλλον παρεμβάλλονται μία εικόνα των ιεραρχών και μία ανατύπωση εικόνας του Μεγάλου Αρχιερέως, με σκοπό να αποτελέσουν συνδετικό κρίκο της ιερατικής ενδυμασίας με τα ιερατικά αξιώματα.

55. Η έκθεση αντικειμένων για την τέρψη και την ψυχαγωγία εμφανίστηκε τον 18^{ο} αιώνα στα δημόσια μουσεία μετά τον Διαφωτισμό.

56. Χαρακτηριστικό παράδειγμα οι ερμηνευτικές προσεγγίσεις στην Έκθεση *Ένδυμα και Κοινωνία*, που συσχέτιζε τα βυζαντινά ενδύματα με τις παραδοσιακές φορεσιές της Χίου και τα λαϊκά κεντήματα. Η κθεση έλαβε χώρα το καλοκαίρι του 2007 στο Α′ Γυμνάσιο Χίου.

57. Α. Τσέλιγκα, *Παραστάσεις Ακάθιστου Ύμνου σε Χρυσοκέντητα άμφια*, Διπλωματική εργασία, Τμήμα Θεολογίας, Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 2003, 35. Η συγγραφέας αναφέρεται σε μικροσκοπική απόδοση σκηνών, σε εικονογραφικούς κύκλους, ένταξη σκηνών ή μεμονωμένων πρόσωπων εντός πλαισίων, αναθηματικές και λειτουργικές επιγραφές που παραπέμπουν στη διακόσμηση των χειρογράφων και στη μικρογλυπτική των ελεφαντοστών. Η ίδια διευκρινίζει ωστόσο ότι μελετητές, όπως η Johnstone (1967, 27) η Ζωγράφου – Κορρέ (1985,130), δεν συμφωνούν.

58. Σκαλτσά - Τζώνος, *Το Εκκλησιαστικό Μουσείο*, 116. Στο Μουσείο, στην ενότητα *«τα αρχιερατικά άμφια»*, εκτίθενται τα διακριτικά των βαθμών ιεροσύνης: Φορητές εικόνες και ιερά κείμενα που ακούγονται σε χειροτονίες λειτουργούν ως εποπτικά μέσα. Η ερμηνεία βασίζεται στην ταύτιση αμφίων επωνύμου αρχιερέα, συσχετισμούς και τυπολογικές συγκρίσεις.

59. Στο β′ μισό του 19^{ου} αιώνα, έγινε αισθητή η προσφορά επιμορφωτικών υπηρεσιών, όπου μέσα από τις εκθέσεις δεν υπήρχε το αισθητικό κριτήριο αλλά η τεχνολογική πρόοδος και η επίδειξη θαυμάτων του κόσμου. Όμως έναν αιώνα πριν, υπήρχαν οι υπομνηματικές-διδακτικές λεζάντες ποικίλου ύφους και πολυπλοκότητας περιεχομένου.

αμφίων με άλλα έργα τέχνης, εφάμιλλου ύφους και επιδράσεων, στο μικροπεριβάλλον (προθήκη) διευκολύνουν την ερμηνεία και την επικοινωνία τους με τον θεατή.

Ο τρόπος έκθεσης των αμφίων σε ένα μουσειακό χώρο και ο συνδυασμός τους με τα άλλα εκθέματα προσφέρουν νέες δυνατότητες μουσειακής ερμηνείας, π.χ. μία φορητή εικόνα αγίων[60] που εκτίθεται δίπλα σε ένα ιερατικό άμφιο (Εικ. 5). Το ίδιο ισχύει και για άμφια λαϊκά, λιτά, που εγείρουν όμως συγκινησιακά και νοσταλγικά τον επισκέπτη, ή γενικά για μουσειακά εκθέματα και ενότητες που προσελκύουν το ενδιαφέρον των επισκεπτών, ενθαρρύνοντας το διάλογο και τη δημιουργία διανοητικών δεσμών (intellectual engagments) για το παρελθόν και το παρόν.

Άλλοτε το σκεπτικό μίας μουσειακής έκθεσης βασίζεται στην τάση να ερμηνευτεί η πολλαπλότητα του υλικού κατασκευής[61] και το πώς αυτό χρησιμοποιείται από τους διαφορετικούς πολιτισμούς[62].

Οι ιδιαιτερότητες ενός υλικού και η ευκολία χρήσης του από τον καταναλωτή σε καθημερινή ή περιοδική φάση αποτέλεσε το κύριο σκεπτικό της διοργάνωσης της έκθεσης *Χραατς* από την εταιρία Atopos[63]. Η έκθεση πρόβαλε τη χρήση του χαρτιού ως υλικού κατασκευής ενδυμάτων (κυρίως μίας χρήσης), που βρισκόταν στο απόγειό της τη δεκαετία του 1960[64]. Η ερμηνεία βασίστηκε στην προβολή αντιπροσωπευτικών ενδυμάτων από χαρτί, στην εξέλιξη της χρήσης του και τις δυνατότητες αξιοποίησης[65], τονίζοντας τη διαχρονικότητά

60. Α. Φραγκουδάκη, «Ιεροί Ναοί και Εύθραυστη Δημοκρατία», *Τα Νέα*, Αθήνα 4-10-97, 33.

61. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η έκθεση *Πτυχώσεις* (Μουσείο Μπενάκη/2004), που εστίασε στην ιδιαιτερότητα των υφασμάτων που παρουσιάζουν τσακίσεις και αναδιπλώσεις. Μέσα από τα εκθέματα γινόταν αναφορά σε ποικίλες εκφάνσεις της ανθρώπινης ζωής. Η ερμηνευτική προσέγγιση βασίστηκε στην συνύπαρξη ποικίλων ενδυματολογικών συνόλων (όπως μία παραδοσιακή φορεσιά, μία στολή τσολιά, μία ενδυμασία αφρικανικής φυλής, ένα θεατρικό κοστούμι, ένα φόρεμα υψηλής ραπτικής κ.ά), δίνοντας κίνητρο για τυπολογικούς συσχετισμούς και συνειρμούς που σχετίζονται με τις ενδυματολογικές απαιτήσεις, τάσεις και ανάγκες των ανθρώπω, υπογραμμίζοντας τη διαφορετικότητα της κάθε κουλτούρας από την Αρχαιότητα στη μόδα του 21ου αιώνα.

62. Βλ. σχετικά Β. Μπούρμπου, *Πτυχώσεις Υφάσματος* Τομέας έτοιμου ενδύματος Τμήμα Κλωστοϋφαντουργίας ΤΕΙ Πειραιά, Πειραιάς 2005.

63. Τα εκπεμπόμενα μηνύματα αφορούσαν την παραγωγή εύχρηστων ενδυμάτων μίας χρήσης, την ανακύκλωση χάρτινων ινών από ενδύματα, τους τρόπους ύφανσης και διακόσμησης του υλικού, εν τέλει αντικατόπτριζαν την ιδεολογία του 20ου αιώνα που υπηρετεί το εφήμερο, την ταχύτητα αλλαγών, το ευφάνταστο κ.λ.π.

64. Κις Έλις, «Χάρτινο το Φουστανάκι! Αναφορά στην έκθεση Χράατς του Μουσείου Μπενάκη» Περιοδικό «*Κ-Η Καθημερινή*», (Αθήνα 11/3/07), 40.

65. Β. Ζηδιανάκης, *Χράατς!* «Μόδα από Χαρτί. Μία Έκθεση σε Εξέλιξη». Ομιλία στο Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο, Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Μουσειακές Σπουδές, (Αθήνα 12-11-2007).

του (Εικ. 06). Επιπλέον, μέσα από νεώτερα παραδείγματα υφασμάτων και έργων φιλοτεχνημένων από σύγχρονους καλλιτέχνες και μόδιστρους, εξέταζε την πολυπλοκότητα τῆς εφαρμογής του. Έγινε απόλυτη εφαρμογή της ανακαλυπτικής μεθόδου: Τα χάρτινα ενδύματα εκθέτονταν πάνω σε κούκλες, καθώς και σε planorama με συρτάρια, δίνοντας έτσι τη δυνατότητα στους επισκέπτες, τραβώντας τα, να ανακαλύπτουν το περιεχόμενό τους.

Με όποιο τρόπο και αν μελετήσουμε σήμερα ένα άμφιο, θα πρέπει να αποδεχθούμε ότι παράχθηκε ως ένα κοσμικό ρούχο[66], που σταδιακά μετατράπηκε, μέσω της χρήσης του στα Μυστήρια της Εκκλησίας, σε ένα σύμβολο - έμβλημα.

Το άμφιο αυτό, λειτουργεί ως ιερατικό σύμβολο για τους πιστούς μέσω της Θείας Λειτουργίας. Αποκτά όμως διαφορετικό περιεχόμενο σύμφωνα με τις ερμηνείες που του αποδίδονται από διαφορετικές κοινωνικές ομάδες[67] και με τις συνθήκες μέσα στις οποίες προσεγγίζεται.[68] Τα εκθέματα μπορούν να λειτουργήσουν εκδηλώνοντας την εθνική υπεροχή, την ταυτότητα, μπορούν να εκδηλώσουν δυναμικές για τη διαφορετικότητα των πολιτισμών των λαών που αναπαριστούν[69], να αναδείξουν την ιστορία τους[70], τον ζήλο διάσωσης των εκκλησιαστικών κειμηλίων και υπεράσπισης του θρησκευτικού δικαιώματος των ορθοδόξων[71], τον πολιτισμό ενός έθνους, μιας κοινότητας, ενός λαού[72]. Σχετι-

---

66. Τα αντικείμενα έχουν κοινωνική ιστορία. Ειδικά μελετώντας τα ενδύματα, λαμβάνουμε πληροφορίες για τον παραγωγό, το ύφασμα, πόσο καλός ήταν στη δουλειά του κ.ά.

67. Κ. Κωτσάκης, «Από το έκθεμα στο νόημα: Η Ερμηνεία στη σύγχρονη Θεωρία της Αρχαιολογίας» στο: *Η Μουσειολογία στον 21ο αιώνα Θεωρία και Πράξη, (Ημερίδα ΥΠΠΟ-ICOM 21-24 Νοεμβρίου 1997).Πρακτικά*, Θεσσαλονίκη 2001, 198.

68. Φραγκουδάκη, ό.π. 33, όπου αναφέρεται στην έκθεση *Θησαυροί του Αγίου* Όρους και στον αποκλεισμό στα εγκαίνια εκπροσώπων άλλων θρησκειών, στο άβατον του Αγίου Όρους και το ανθρώπινο δικαίωμα στην ιερότητα. Η έκθεση ωστόσο γνώρισε ιδιαίτερη επιτυχία και επισκεψιμότητα.

69. C. Mullen, «Defining Communities», στο: Ivan Karp *Museum and Communities the Politics of Public Culture* (ed. Christine Mullen Kreamer; Steven Lavine) Washington 1992, 369.

70. Χαρακτηριστικό παράδειγμα η έκθεση «Εκκλησιαστικοί Θησαυροί της Αιτωλοακαρνανίας, 17ος-19ος αι., που έλαβε χώρα στο Κέντρο Λόγου και Τέχνης «Διέξοδος» στο Μεσολόγγι το 2000, που εστίασε στην παρουσίαση κειμηλίων από Μοναστήρια της Δυτικής Στερεάς, που ενδυνάμωσαν τη χριστιανική πίστη την περίοδο της Τουρκοκρατίας, ως δείγματα ομότροπου πολιτισμού, από την εγκατάσταση των Οθωμανών μέχρι την Απελευθέρωση και τον 19ο αιώνα, όπως επισημαίνει ο Βυζαντινολόγος Β. Κατσαρός (σ.13-19)

71. Κ. Κούρκουλα, *Τα Ιερατικά Άμφια και ο συμβολισμός αυτών Εν τη Ορθοδόξω Ελληνική Εκκλησία*, Αθήνα 1960, 18. Ο προτεσταντισμός δεν αποδέχθηκε τα Μυστήρια της Θείας Ευχαριστίας και της Ιεροσύνης και απέρριψε τα ιερατικά άμφια. Βλ. και σελ. 27, η δαλματική π.χ. εφαρμόσθηκε στη Δύση από τον β΄ αιώνα.

κά με την επανάχρηση αμφίων υπάρχουν και παραδείγματα πιστών που αφιέρωναν, μέσω διαθήκης ή δωρεάς, στην Εκκλησία τα «μεταξωτά ρούχα με σκοπό να κατασκευαστούν φελόνια και άλλα λατρευτικά άμφια...[73]»

Χαρακτηριστικό παράδειγμα ερμηνευτικής προσέγγισης αποτελεί η έκθεση επιτραχηλίου στη Συλλογή Μικρασιατικών κειμηλίων της Εστίας Νέας Σμύρνης και οι γενεαλογικές παραδόσεις με τις οποίες συνδέεται (Εικ. 7). Η ερμηνεία εδώ δεν υπόκειται σε περιορισμούς προληπτικής συντήρησης. Η παροχή πληροφοριακού υλικού γίνεται πάνω στο άμφιο με κείμενο τυπωμένο σε πλαστικοποιημένο χαρτί, ενώ το άμφιο εκτίθεται αναδιπλωμένο.

Σαφώς η μουσειακή έκθεση δεν είναι μία ενέργεια, που στοχεύει μόνο στην επισήμανση της ιστορικής αναφοράς. Πρέπει να δίνει τη δυνατότητα κατανόησης του παρελθόντος, ως προς το παρόν, και να αναδεικνύει εμπειρίες[74] που σχετίζονται με γεγονότα του κύκλου ζωής του εκθέματος (ζωή-θάνατος).

Ο επισκέπτης - ερμηνευτής ενδέχεται να αντιμετωπίζεται ως «φιλότεχνος». Κάποιος, ενώ γνωρίζει την εικαστική διάσταση της παραδοσιακής θρησκευτικής τέχνης, του δίνεται η δυνατότητα να γνωρίσει αντικείμενα που λειτουργούν ως διαμεσολαβητές[75], με μία αδιόρατη γραμμή επικοινωνίας με το Θείο, θρησκευτικά αντικείμενα που είναι φορτισμένα με απαντοχή ελπίδων και προσδοκιών πιστών. Σαφώς η απομάκρυνση των αμφίων από το εκκλησιαστικό περιβάλλον δεν αντιστρατεύεται την ιερότητά τους, όταν εκτίθενται στο μουσειακό χώρο και συμβάλλουν στην εκπαιδευτικού και εκκλησιαστικού χαρακτήρα παιδαγωγία του πληρώματος της Εκκλησίας[76]. Ωστόσο, τακτικές

---

72. Στο ίδιο, σ. 371.

73. Scopfer H., *Δυτική Εκκλησιαστική Τέχνη από το Θησαυρό του Καθεδρικού ναού του Αγίου Νικολάου στο Fribourg*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 1986, 61. Λειτουργικά υφάσματα αναφέρονται στη διαθήκη του προεστού Faucigny P.(1513).

74. *«Στις 3 Ιουνίου 1821 το Αϊβαλί ή αλλιώς « οι Κυδωνιές» πυρπολήθηκαν από τους Τούρκους. Οι Αϊβαλιώτες πέρασαν ως πρόσφυγες στα Ψαρά, στα άλλα νησιά και στην Ηπειρωτική χώρα. Το 1835 πολλοί έλαβαν άδεια επαναπατρισμού ενώ ανάμεσα σε άλλους που έμειναν ήταν και ένας ιερέας ο «Παπα Σπυρίδων ο Αϊβαλιώτης». Που να φτιαχτούν άμφια στον καιρό της φωτιάς, του χαλασμού και της προσφυγιάς. Κάπου βρέθηκε ένα κομμάτι ευπρόσωπο πανί και έραψε η πρεσβυτέρα Κυριακούλα ένα κάποιο πετραχήλι για να ιερουργεί ο πρόσφυγας παπάς. Το πετραχήλι αυτό φυλαγόμενο ως οικογενειακό και εθνικό κειμήλιο έφτασε στον δισέγγονο του Παπα-Σπυρίδωνος τον Μπάρμπα Χρήστο Σπ. Αιβαλιώτη που τον γνώρισα ογδονταπεντάρη στο Θροφαρί το 1975. Μου το έδωσε για να το πάω στον «κατάλληλο τόπο». Το είχα μαζί με τα εικονίσματα του σπιτιού μου...»*, προέλευση: Έκθεση Συλλογής Μικρασιατικών κειμηλίων, Εστίας Ν. Σμύρνης.

75. Δ. Τσελεγγίδης, «Το εκκλησιαστικό Μουσείο της Ιεράς Μητρόπολης Θεσσαλονίκης και η Θεολογική του διάσταση», *Το Εκκλησιαστικό Μουσείο της Ιεράς Μητροπόλεως Αλεξανδρουπόλεως*, (επιμ. Μ. Σκαλτσά - Π. Τζώνος), Θεσσαλονίκη 2007, 60.

76. Η απομάκρυνση των αμφίων από τον ιερό ναό δεν πρέπει να παρερμηνεύεται ως μία φθίνουσα κατάληξή τους σε ένα διαφορετικό, νέο ἐκθεσειακό «μουσειακό» περιβάλλον. Αντίθετα,

που αφορούν στον τρόπο ανάρτησης και τοποθέτησης ανεξάρτητα από το φυσικό - θρησκευτικό περιβάλλον έχουν μεγάλο αντίκτυπο στις ερμηνευτικές δυνατότητες. Οι ευανάγνωστες επιγραφές π.χ. που φέρει ένα άμφιο αποτελούν πληροφοριακό υλικό- μάρτυρα του βιολογικού του κύκλου, διευκολύνοντας την ερμηνευτική προσέγγιση: χαρακτηρίζονται για το θεολογικό τους περιεχόμενο, αλλά και την ιδιαίτερη αναφορά στον κληρικό, στη χρονολογία κατασκευής και τον κεντητή.

Η μουσειακή ερμηνεία υφίσταται διάφορους περιορισμούς και δεν είναι πάντοτε εφικτό να υπάρξει εκπομπή μηνυμάτων πέρα του υπομνηματισμού στους επισκέπτες: η μοναστική λιτότητα[77] ενδέχεται να «συγκρουστεί» με τις προσδοκίες των επισκεπτών και τις ανάγκες θέασης χρυσοποίκιλτων θησαυρών - πολυτελών αμφίων , όταν πρόκειται για μία μουσειακή έκθεση.[78] Ωστόσο, επειδή η μουσειακή ερμηνεία συσχετίζεται με τις διαφοροποιήσεις των εκθεμάτων, ως προς το οικείο (σύγχρονο-γνωστό) των επισκεπτών, πρέπει μουσειακά να σεβόμαστε τη λεπτή ισορροπία μεταξύ «εκκλησιαστικών και κοσμικών θησαυρών».

Η ερμηνεία των αμφίων σε σχέση με τον μουσειογραφικό σχεδιασμό

Μεγάλο μέρος των ερμηνευτικών μας δυνατοτήτων σχετίζεται με τον μουσειογραφικό σχεδιασμό μίας έκθεσης αμφίων. Ο ελλιπής μουσειογραφικός σχεδιασμός έχει αντίκτυπο στις μουσειολογικές προσεγγίσεις[79] και αντίστροφα: τα νοήματα που επιθυμούμε να μεταδώσουμε στους επισκέπτες δεν θα είναι προσιτά, αν π.χ. το αντικείμενο δεν φωτίζεται σωστά[80] ή αν το υποστήριγμά[81] του δεν εξυπηρετεί τον σωστό τρόπο ανάδειξής[82] του.

οι επιμελητές που διαχειρίζονται τα εκκλησιαστικά εκθέματα οφείλουν να αναδεικνύουν τις δογματικές πεποιθήσεις και αξίες ανεξάρτητα από τις αισθητικές, καλύπτοντας και αυτές τις επιμορφωτικες ανάγκες των μουσειακών επισκεπτών.

77. Χ. Καμπουρίδης, «Εκκλησιαστικοί ή Κοσμικοί θησαυροί», *Τα Νέα*, Αθήνα 16-7-97, 26.

78. Στο ίδιο, όπου ο συγγραφέας κρίνει την έκθεση *Θησαυροί του Αγίου Όρους* αρνητικά, δίχως μουσειολογική άποψη, με την ιδέα εναπόθεσης εκθεμάτων καθημερινής χρήσης που δεν αποπνέουν εκκλησιαστική κατάνυξη ή δύναται να θεαθούν σε κοινά λαογραφικά μουσεία.

79. Κοντορήγας, ό.π., σ.54. Ανάλογα με τους ερμηνευτικούς στόχους μπορούμε να φωτίσουμε ένα αντικείμενο με σκοπό την ανάδειξη της τρισδιάστατης φόρμας, της υφής ή του χρώματος, σε σχέση πάντα με τα μουσειακά πρότυπα και τον βαθμό ευαισθησίας του εκθέματος. Αντίστοιχα, το φόντο στο οποίο προβάλλεται, απλό, σύνθετο, ανοικτόχρωμο κ.ά. έχει ένα διαφορετικό οπτικό αποτέλεσμα και προσφέρεται για διαφορετικές ερμηνείες.

80. H. Mailand, *Considerations for the Care of Textiles and Costumes*, Indiana 1980, 4-5.

81. Μ. Λοϊζίδου *Σκοτεινοί Θάλαμοι*, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, Ναύπλιο, 2003, 12-13, όπου δίνεται μία αξιόλογη ερμηνεία της σχέσης μοντέρνων υφασμάτινων έργων (τουνίκες) με το μέσο υποστήριξης.

82. Μέσα από ερώτηση που είχα κάνει στον κ. Β. Ζηδιανάκη, μου ανέφερε ότι ένα στοιχείο

Η μουσειογραφική μέριμνα συμβάλλει και εξυπηρετεί ερμηνευτικά το στοιχείο, στο οποίο θέλουμε να δώσουμε έμφαση[83]. Ακόμη και το ύφος των κειμένων, η κλίση ανάγνωσης και η επιλεγόμενη γραμματοσειρά παίζουν ιδιαίτερο ρόλο. Στο πλαίσιο αναφοράς των ερμηνευτικών δυνατοτήτων θα πρέπει ωστόσο να ειπωθεί ότι διαφορετική είναι η οπτική εμπειρία (και ερμηνεία) που προκύπτει από το μουσειογραφικό σχεδιασμό, σε σχέση με την ερμηνεία που προκύπτει από την ανάγνωση μουσειακών κειμένων, ειδικά σε ένα λατρευτικό χώρο.

Η ανταπόκριση του επισκέπτη στον όγκο, το χρώμα και στο υλικό του αμφίου που εκτίθεται δεν είναι απόλυτη, όπως και η αμεσότητα στην επικοινωνία, στην περίπτωση μουσειακής ερμηνείας των αμφίων: έτσι ενδέχεται οι επισκέπτες να μη δεχθούν ερεθίσματα σχετικά με τα προσδοκώμενα μηνύματα, να έχουν διαφορετικές αντιλήψεις ή να διαφοροποιούνται ερμηνευτικά από τις απόψεις του επιμελητή ή του διαχειριστή.

Ακόμη και η συμπεριφορά του επισκέπτη ποικίλλει. Στα Βυζαντινά μουσεία ακόμη και στα Εκκλησιαστικά, μία από τις αρμοδιότητες του προσωπικού ασφαλείας είναι να αποτρέπει ρητά όποια επαφή, π.χ. ασπασμό των επισκεπτών στα εκθέματα[84], το *Habitus*[85] δηλαδή της εκκλησίας[86] και όχι του μουσείου. Εκδηλώσεις λατρείας είχαν αποφευχθεί στην έκθεση «Μυστήριον Μέγα και Παράδοξον» στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών (2001), όπου, αντί έκθεσης σε βιτρίνα, επιλέχθηκε η αρχή της μεγάλης απόστασης εκθέματος-θεατή. Αντίθετα στη μόνιμη έκθεση του εκκλησιαστικού μουσείου Θεσσαλονίκης, οι φορη-

---

που ήταν ιδιαίτερα πρωτότυπο στην υλοποίηση της έκθεσης *Άμφια το ένδυμα της Ορθόδοξης Εκκλησίας* ήταν η μεγάλη αντίθεση ιερατικών συνόλων και εκθεσιακού (ιδιαίτερα έγχρωμου) φόντου. Με άλλα λόγια, δόθηκε ιδιαίτερη έμφαση στο μουσειογραφικό σχεδιασμό (ομιλία στο Μεταπτυχιακό Μουσειακές Σπουδές).

83. Τ. Σαλή, *Οργάνωση Μουσειακού χώρου για επικοινωνία και εκπαίδευση*, σημειώσεις ομώνυμου μαθήματος, Μεταπτυχιακό πρόγραμμα Μουσειακές Σπουδές, Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 2007, 40.

84. Για να γίνει ιδιαίτερα κατανοητό αυτό, θα ήθελα να θέσω το ζήτημα προσκυνήματος ενός επιταφίου (λειτουργικού αμφίου) σε ναό και στο μουσείο.

85. Α. Λιάκος, «*Τα* Αγάλματα Δεν Είναι πια Συντρίμμια-Τα αγάλματα Είναι στο Μουσείο», *Τετράδια Μουσειολογίας*, τ. 1, Αθήνα 2004,14.

86. Το μουσείο είναι ένας χώρος μάθησης και αντανάκλασης, με τα αντικείμενα να λειτουργούν ως πληροφοριακά μέσα. Τα μουσεία μέσα από τις εκθέσεις επιβεβαιώνουν την ύπαρξή τους κοινωνικά και το έργο τους ενδυναμώνεται από δωρεές και την εμπιστοσύνη του κοινού. Η συντήρηση και η διαχείριση αποτελούν στόχους τους. Ο ναός, ως Οίκος του Θεού, περιέχει εκθέματα με σκοπό τη διαμόρφωση ενός μυσταγωγικού περιβάλλοντος. Η πορεία των επισκεπτών μπορεί να είναι φυγοκεντρική, με σκοπό το προσκύνημα των εικόνων. Χώροι και σημεία ξεκούρασης, όπως τα στασίδια, λειτουργούν για την προσευχή και την εσωτερική τέρψη. Ταυτόχρονα, εξυπηρετούν κατά της σωματικής καταπόνησης.

τές εικόνες αναρτώνται πάνω σε σκούρους τοίχους, καμία πίσω από τζάμι, για να τονιστεί η οικειότητα με τους επισκέπτες[87].

Η ελλιπής ερμηνευτική προσέγγιση[88] αποκλείει εντελώς τη συμμετοχή των επισκεπτών σε μία σειρά από ενέργειες με σκοπό το βίωμα της ερμηνείας[89] και της μουσειακής εμπειρίας: δράσεις που λαμβάνουν χώρα μέσα από τη χρήση εποπτικών μέσων, διαδραστικών (ψηφιακών) εκθεμάτων και οπτικοακουστικού υλικού, που λειτουργούν τόσο εκπαιδευτικά όσο και ψυχαγωγικά. Μπορούν όμως αυτά να «εκσυγχρονίσουν», μεταβάλλοντας την καθιερωμένη ερμηνευτική μεθοδολογία;

Τα Εκκλησιαστικά μουσεία γενικά από αυτή την άποψη εμμένουν σε μία παθητική[90] αντιμετώπιση του αποδέκτη πληροφοριών, με εκθέματα που φέρουν υπομνηματισμό με αναφορά κτήτορα, εικονογραφημένων αφιερωτών, σχετικών επιγραφών, ονομάτων χρυσοκεντητών, είδους και υλικού αμφίου, διαστάσεων, χρονολογίας κατασκευής και προέλευσης του εκθέματος. Μπορούμε να πούμε ότι σε ορισμένες περιπτώσεις υπάρχει σοβαρή μέριμνα στη μουσειογραφική κάλυψη, δίχως όμως την ανάλογη μουσειακή ερμηνεία. Απλώς φροντίζουν στην επικράτηση της τακτικής εναπόθεσης των έργων και στην καλαισθησία[91].

Ακολουθούν τέσσερις διαφορετικές περιπτώσεις (Εικ. 8-11) σχέσεων αμφίου και μέσου υποστήριξης ή ανάρτησης: αυτές προκαλούν, σε μικρό ή σε μεγάλο βαθμό, διαφορετικά ερμηνευτικά μηνύματα, συμβάλλουν θετικά ή αρνητικά στην εξέλιξη της φθοράς των υφασμάτων. Αποκαλύπτουν ή εμποδίζουν να ερμηνευτούν στοιχεία σε σχέση με τη φυσιογνωμία του ιερέα, τη σωματική του διάπλαση, την εκκλησιαστική μόδα, το design-φόρμα, την τεχνική και τα μέσα διακόσμησης, κ.α.

---

87. Museum Practice 2007, 27.

88. M. Belcher, *Exhibitions in Museums*, Smithsonian Institution Press, 1991, 65-66.

89. Θ. Μουσούρη, «Μουσεία και Κοινότητες Ερμηνευτών» στο: *Διεπιστημονικές προσεγγίσεις στη Μουσειακή Αγωγή*, Γ. Κόκκινος, Ε. Αλεξάκη (επιμ.), Αθήνα 2002,78, όπου αναφέρεται ότι η ερμηνεία είναι αποτέλεσμα της αλληλεπίδρασης της νοοτροπίας και των ιδεών της ομάδας επιμέλειας της έκθεσης και αυτών του επισκέπτη. Έτσι γίνεται η αξιολόγηση των συλλογών. Η συμπεριφορά στο μνημείο, η πορεία, η διάρκεια της επίσκεψης παίζουν μεγάλο ρόλο σε σχέση με τις ερμηνευτικές στρατηγικές.

90. Black, ό.π. 185.

91. Κ. Λιάπης, «Εκκλησιαστικό Μουσείο του Ναού Αγίου Γεωργίου στο Ομώνυμο Χωριό του Πηλίου» *Εν Βόλω*-Αφιέρωμα Μουσεία, τεύχος 9ο, Βόλος 2003, 55, όπου επισημαίνεται η «καλαίσθητη τοποθέτηση ή ανάρτηση σε επιλεγμένες θέσεις του χώρου, ώστε να δένουν με τον μουσειακό εξοπλισμό του».

Η καταγραφή των λαογραφικών στοιχείων στα άμφια[92]

Η ανάδειξη της εκκλησιαστικής εθιμοτυπίας αποτελεί κίνητρο ερμηνευτικής προσέγγισης: οι κληρικοί χρησιμοποιούν τα άμφια για τις λατρευτικές ανάγκες : προσεύχονται πριν τα ενδυθούν, τα ευλογούν και με αυτά πραγματοποιούν τις εκκλησιαστικές τελετές. Τα άμφια δρουν ως προτύπωση «θείων συμβόλων»[93].

Τα άμφια αποτελούν στοιχείο καταγραφής εμπειριών από τους περιηγητές[94] κατά τη διαμονή τους στην Ελλάδα. Καταγράφουν τις εντυπώσεις τους σχετικά με την ένδυση των ιερέων, τη διακίνηση των αμφίων στο εμπόριο από τους πραματευτές, τα σχεδιάζουν, ενώ σε νεότερη φάση τα φωτογραφίζουν[95]. Με την εξέλιξη της φθοράς και το πέρασμα του χρόνου, πέρα από την πνευματική τους αξία, τα άμφια αναγνωρίζονται ως κειμήλια με αρχαιολογικό ενδιαφέρον και κυρίως αναγνωρίζεται η αισθητική τους αξία[96].

Η ανάρτηση ταμάτων σε άμφια

Η ανάρτηση ταμάτων είναι ιδιαίτερα γνωστή στις φορητές εικόνες και αποτελεί λατρευτική εθιμοτυπία: το «δούναι και λαβείν» σχετίζεται με την αέναη ανάγκη/επιθυμία για γιατρειά, θεϊκή υποστήριξη για μακροημέρευση, χαρακτηρίζει μία λαογραφική- αφιερωματική πρακτική[97] και έχει ρίζες από τα αρχαιοελληνικά και βυζαντινά τάματα[98]. Απαντά σε ορισμένες περιπτώσεις και σε άμφια, όπως στην περίπτωση των αμφίων του Αγίου Διονυσίου Ζακύν-

---

92. Τα άμφια μοναχών και αγίων διαφυλάσσονται από μοναχούς και καλόγριες στα σκευοφυλάκια μονών, σε μπαούλα, συρτάρια και ερμάρια, ως ανεκτίμητη θρησκευτική κληρονομιά. Πριν καταλήξουν εκεί, μεταφέρονται σύμφωνα με τις εκάστοτε συνθήκες (π.χ. πόλεμος), σε άλλα μικροπεριβάλλοντα (εκκλησιαστικές κασέλες). Φέρουν επιφανειακά ιδρώτα, αιθάλη και λιβάνι, κεριά από σταξίματα λαμπάδων θείας λειτουργίας και κυρίως σκοπός είναι να διασωθούν ως κτήματα ιερών προσωπικοτήτων.

93. Ο επίσκοπος (εις τύπον Χριστού), φορώντας το ωμοφόριο, ομοιάζει με τον λυτρωτή Χριστό, ο οποίος *«σήκωσε στοὺς ὤμους του τὴν πλανηθεῖσα φύση τῶν ἀνθρώπων»*. Τα άμφια σηματοδοτούν τον τρόπο ζωής των ιερέων.

94. Θεοχάρη, *Οι Θησαυροί του Αγίου Όρους*, 379-380: Αναθήματα – άμφια που έγιναν γνωστά χάρη στις περιηγήσεις των Marcu Beza, N. Kondakov, G. Millet από αποστολές τους, όπως ο τελευταίος το 1918-20 στο Άγιο Όρος.

95. Παράδειγμα ο Σάκκος της Τιβεριάδος που προαναφέρθηκε (Γ. Λαμπάκης)

96. Θ. Προβατάκης, *Χρυσοκεντητική-Εκκλησιαστική Αργυροχρυσοχοΐα στο: Θησαυροί και Κειμήλια Μουσείου Εκκλησιαστικής Τέχνης Ιεράς Μητρόπολης Μονεμβασιάς και Σπάρτης*, Σπάρτη 1998, 13.

97. Από τους αρχαίους χρόνους μέχρι σήμερα.

98. Μ. Καρδαμίτση-Αδάμη, *Τάματα –Θάματα*, Συλλογές 3, Αθήνα 1996, 11.

99. Τάμα μπορεί να είναι και η αλλαγή στάσης ζωής (η αφιέρωση υφασμάτων στην εκκλησία, ο μοναχισμός, κ. ά).

θου. Ο πολιούχος Άγιος απεικονίζεται σε κρεβάτι ασθενούς πάνω σε ασημένια «κτυπημένη» πλάκα επάνω στο επιτραχήλιο του Αγίου.

Η τυπολογία τους[99] (με όλες τις πνευματικές προεκτάσεις που περικλείει) εξαρτάται από το κοινωνικό-ιστορικό πλαίσιο της κάθε εποχής, από την οικονομική κατάσταση του πιστού και είναι δηλωτική των κοινωνικών του βιωμάτων. Δεν παύουν να είναι χειροτεχνήματα με προσωπικό /θρησκευτικό /αφηγηματικό χαρακτήρα. Όταν τα τάματα απομακρυνθούν από το εκκλησιαστικό περιβάλλον και ενταχθούν σε ένα μουσειακό χώρο, αλλάζει το σημαινόμενο και τότε αξιολογούνται και ταξινομούνται με γνώμονα τα ειδολογικά χαρακτηριστικά τους[100].

Παροιμίες αμφίων

- *«Τα ράσα δεν κάνουν τον παπά»* (συμπεριφορά)
- *«Τον έχει σταυρό στη σκούφια του»*[101] (εμπιστοσύνη)
- *«Αλλού ο παπάς και αλλού τα ράσα (του*[102] / *«Αλλού ο πίσκοπος* (ή *καλόγερος)*[103] *και αλλού τα ρούχα του»*[104] *(ή ράσα του»* – κατάσταση)
- *«Αλλού κοιμήτ΄ ο πίσκοπος και αλλού κρεμάν τα ρούχα του»*[105] (κατάσταση)
- *«Αλλού ο παπάς και αλλού τα ράσα του, δουλειά δεν γίνεται*[106] (κατάσταση)
- *«του έταξε λαγούς με πετραχήλια»* (εξαπάτηση)
- *«Τον έκανε χρυσό*[107]*» (*είδος υλικού - μάλαμα)
- *«Χάνει η Βενετιά βελόνι»* (παραγωγή κεντημάτων και γεωγραφική θέση)

Ο λαός μας έχει χρησιμοποιήσει με τρόπο συμβουλευτικό και παραινετικό τα άμφια μέσα από συγκεκριμένες φράσεις, τις γνωστές μας παροιμίες, για να

100. Μ. Καραγιάννη, *Τάματα και Αφιερώματα*, Εργασία στο μάθημα Λαογραφία, Μεταπτυχιακό Μουσειακών Σπουδών Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο, Αθήνα 2007-2008, 20-21.

101. Λ. Κρίκου –Μπομπόλου, *Παροιμίες και Φράσεις*, Αθήνα 2003, 187-188. Αναφέρεται ως παροιμία της Φθιώτιδας, που υπονοεί ότι κάποιος έχει απόλυτη εμπιστοσύνη σε κάποιο άτομο.

102. Ν. Γ.Πολίτου, *Μελέται Περί του Βίου και της Γλώσσης του Ελληνικού Λαού, Παροιμίαι*, Τόμος Α΄, Αθήνα 1899, 580, όπου καταγράφεται ως Γούσιος 100 (Α. καλόγερος -Ζακύνθου)

103. Στο ίδιο, παροιμία Αθήνας, κατά Ο. Στασινοπούλου.

104. Στο ίδιο, Δημητσάνας, κατά Φ. Ηλιοπούλου.

105. Στο ίδιο, σ. 577.

106. Στο ίδιο, Πύργου κατά Π. Λιναρδάκη.

107. Στο ίδιο, σε όλη την Ελλάδα.

ερμηνεύσει τη δική του κοσμοθεωρία: χρησιμοποιεί τις παροιμίες παρομοιάζοντας καταστάσεις με διάφορα νοήματα[108]. Σε μία μουσειακή έκθεση αμφίων η παράθεση παροιμιών[109] θα μπορούσε να προκαλέσει ερμηνευτικά το ενδιαφέρον των επισκεπτών, να προβληματιστούν κατά πόσο οι ίδιοι τις γνωρίζουν και αν τις χρησιμοποιούν στό λεξιλόγιο τους.

Τα μουσεία, μέσω περιοδικών εκθέσεων, εκθέτουν τις συλλογές τους σε πολιτιστικά κέντρα και άλλα μουσεία, όπου δίνονται περισσότερες ευκαιρίες θέασης, μελέτης και διεξαγωγής ερευνών από το μη ειδικό κοινό ή τους μελετητές. Το σύγχρονο μουσείο[110] πρέπει να καλλιεργηθεί στη συνείδηση των ανθρώπων ως τόπος ελεύθερης διακίνησης και επεξεργασίας ιδεών, εμπειριών και βιωμάτων[111]. Στο παρελθόν, κάποιοι πίστευαν ότι το μουσείο είναι χώρος συσσώρευσης εκθεμάτων[112] και η μουσειακή μέριμνα αφορούσε στην τοποθέτησή τους σε προθήκες. Σήμερα όμως, άμεσος στόχος ενός μουσειολόγου είναι να αναδειχθούν τα κρυμμένα μηνύματα και νοήματα μέσα από τα αντικείμενα, που προσδιορίζουν τη σχέση ανθρώπου και πολιτισμού, ως προς το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον.

108. Στο *ίδιο*, 111.

109. Α. Νικηφορίδου, «Άνθρωποι και Εργαλεία, Η ερμηνευτική Προσέγγιση της Νέας Έκθεσης του Μουσείου Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης», *Τετράδια Μουσειολογίας*, τ. 2, Αθήνα 2005, 47, στην ενότητα «Εσείς το λέτε αυτό;».

110. Κόκκινος - Αλεξάκη, ό.π., 18. Στοχαστές, όπως ο Walter Benjamin, ο Martin Heidegger κ.ά., θα συμφωνούσαν με τον Paul Valery ότι «τα μουσεία είναι μαυσωλεία που περιέχουν αποσπάσματα νεκρής τέχνης. Παραδόξως αν και είναι ιστορικά δημιουργήματα, τα μνημεία στα μουσεία χάνουν την ιστορικότητά τους».

111. Π Βελένη - Αδάμ., «Πολυμεσικές εφαρμογές στο μουσείο Θεσσαλονίκης», στο: *Οι νέες Τεχνολογίες στα μουσεία, Πρακτικά Ημερίδας – Ιούνιος 2007, ΕΟΣΦΙΜ,* Αθήνα 2008, 43.

112. S.J.Knel, *Museums, Reality and the Material World*, στο: M*useums in the Material World*, Leicester Readers in Museum studies, Leicester 2000, 3.



Εικ. 1. Στο Μουσείο της Μητρόπολης Ζακύνθου η ένταξη των κειμηλίων ανά είδος παρέχει τη δυνατότητα τυπολογικών συγκρίσεών τους (φωτ. Κ. Στουπάθη).



Εικ. 2. Αναπαράσταση εσωτερικού ιερού ναού σε μουσειακή αίθουσα (Κέντρο Λόγου και Τέχνης «Διέξοδος», Μεσολόγγι, φωτογραφία Στουπάθη Κων/νου).



Εικ. 3. Καθεδρικός Ναός Αγίου Παύλου (Λονδίνο): Ιερός Ναός όπου λαμβάνει χώρα η Καθολική Λειτουργία και παράλληλα επιτρέπεται η περιήγηση των επισκεπτών στο μνημείο (δυνατότητες επίσκεψης σε περιοδικές εκθέσεις στο υπόγειο, μόνιμες εκθέσεις σε βαπτιστήρια, ακουστική ξενάγηση, λειτουργία πωλητηρίου κ.ά.) (φωτογραφία Στουπάθη Κων/νου).



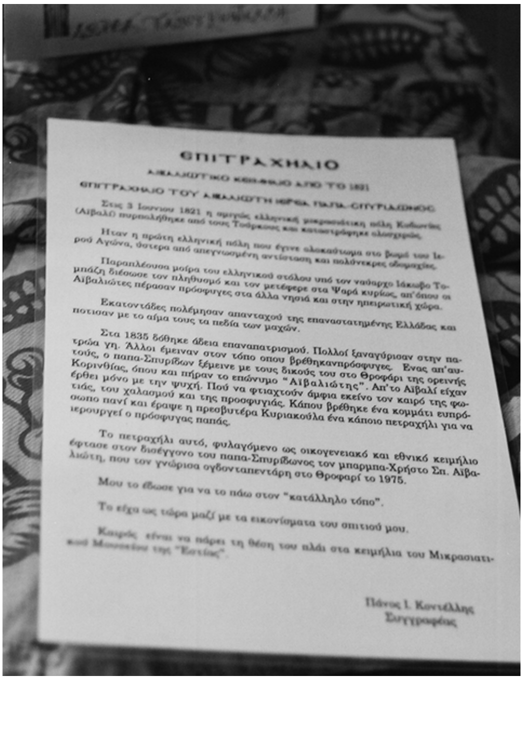
Εικ. 4. Η μουσειακή ερμηνεία βασίστηκε στην παρουσίαση δειγματολογίων υφασμάτων και στην επισήμανση των τρόπων ραφής, σχεδίων και βεβαίως κοστουμιών, που υποδηλώνουν τη χειρωνακτική ικανότητα της κεντήτριας. (φωτογραφία Στουπάθη Κ., Φιλοπρόοδος Όμιλος Υμηττού 2008).



Εικ. 5. Λεπτομέρεια της πομπής κληρικών σε λιτανεία λειψάνου που δίνει σαφή εικόνα της εκκλησιαστικής μόδας του 16^{ου} αι. στη Ζάκυνθο, που θα μπορούσε να αξιοποιηθεί ως εποπτικό μέσο σε μία έκθεση αμφίων .(Ελαιογραφία Γ. Κοράη, Μεταβυζαντινό Μουσείο Ζακύνθου, φωτογραφία: Στουπάθης Κων/νος).



Εικ. 6. Αποθήκευση ενδύματος σε μεταλλικό συρτάρι που τραβά ο επισκέπτης: προτεραιότητα δόθηκε στην προληπτική συντήρηση, παρέχοντας ασφαλή έκθεση σε αντιόξινο υπόστρωμα) και κατά δεύτερο λόγο στην εκθεσιακή . Στιγμιότυπο από την έκθεση «*Χράατς*» το 2007 στο Μουσείο Μπενάκη (αρχείο Στουπάθη Κων/νου).



Εικ. 7. Συλλογή Μικρασιατικών κειμηλίων Εστίας Νέας Σμύρνης: λαϊκό επιτραχήλιο του 1821 με ιδιαίτερη ιστορία (προέλευση: Στουπάθης Κων/**νος**).

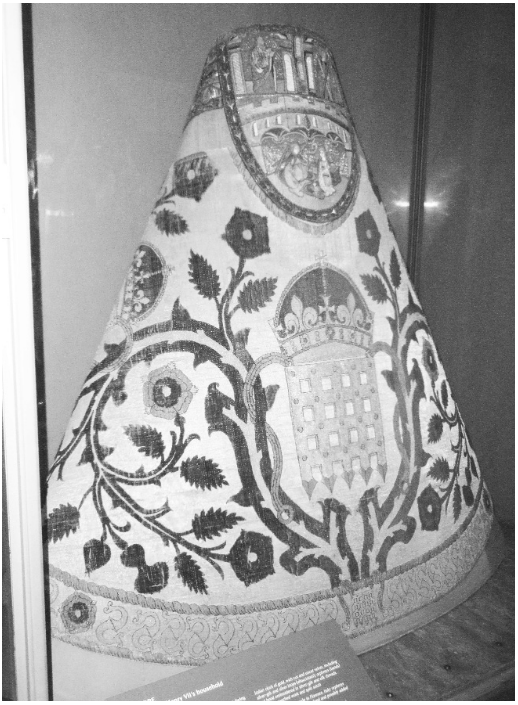


Εικ. 8. Έκθεση σε κέρινο ομοίωμα.



Εικ. 9 Μετωπική έκθεση (Εκκλησιαστικό μουσείο Εκατονταπυλιανής Πάρου).

Εικ. 10. Τρισδιάστατη έκθεση
(Μουσείο Victoria and Albert)





Εικ. 11. Έκθεση σε βάση, ερμηνεία με επεξηγηματικό κείμενο, όπου γίνεται σχετική με το έκθεμα εικονογραφική αναφορά.
(Chars,Βρετανικό Μουσείο 2008)

Έλενα Παπασταύρου - Δάφνη Φίλιου

ΧΡΥΣΟΚΕΝΤΗΤΟ ΠΕΤΑΣΜΑ ΩΡΑΙΑΣ ΠΥΛΗΣ ΤΗΣ ΚΟΚΟΝΑΣ ΤΟΥ ΡΟΛΟΓΑ ΑΠΟ ΤΗ ΣΥΛΛΟΓΗ ΤΟΥ ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΥ ΚΑΙ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ

Στις συλλογές του ΒΧΜ θησαυρίζονται, μεταξύ άλλων, εκκλησιαστικά άμφια από εργαστήρια της Κωνσταντινουπόλεως, που χρονολογούνται από το β΄ μισό του 17^{ου} έως και τον 19^{ο} αιώνα. Τα εν λόγω άμφια αποτελούν ιδιαίτερο σύνολο, το οποίο θα δημοσιευθεί ως μονογραφία εν είδει επιστημονικού καταλόγου. Σε ένα Συμπόσιο που αφορά στη Νεοελληνική Εκκλησιαστική Τέχνη, αρμόζει η παρουσίαση χρυσοκέντητου πετάσματος Ωραίας Πύλης του 19^{ου} αιώνα (Εικ. 1), που ανήκει στο προαναφερθέν σύνολο. Πρόκειται για κέντημα (διαστάσεων 110 × 95,5 εκ.) με παράσταση της Υπαπαντής και υπογραφή της περίφημης κωνσταντινουπολίτισσας κεντήτριας Κοκόνας του Ρολογά.

Στην παρούσα μελέτη ο στόχος είναι διττός: Κατά πρώτον, η έρευνα εστιάζεται στο εικαστικό θέμα του κεντήματος, που είναι το «εξωτερικό» στοιχείο του, και οι αναλύσεις σε ζητήματα συναφή με την εικονογραφία και τεχνοτροπία θα οδηγήσουν στην ένταξη του έργου στο ευρύτερο ιστορικό και καλλιτεχνικό περιβάλλον της εποχής του. Κατά δεύτερον, γίνεται προσπάθεια ώστε να καταδειχθούν τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της τεχνικής του κωνσταντινουπολίτικου κεντήματος. Οι αναλύσεις τεχνικής, που θα διερευνηθούν, το «εσωτερικό» δηλαδή στοιχείο του έργου, θα οδηγήσουν σε πολύ χρήσιμες πληροφορίες για τον τρόπο κατασκευής του, σε σχέση με σύγχρονα ή παλαιότερα έργα.

I. Κάτω από τον Θεό-Πατέρα και την Περιστερά (Άγιο Πνεύμα) μέσα σε σύννεφα, αναπτύσσεται το θέμα της Υπαπαντής (Λουκ. 2, 22-28) (Εικ. 1). Σε πρώτο επίπεδο, εμπρός από το ναό, τα πρόσωπα της σκηνής εμφανίζονται μοιρασμένα κατά τον γνωστό τύπο[1]: δεξιά ο Συμεών με το θείο Βρέφος, αριστερά η ομάδα με την Παναγία, τον Ιωσήφ και την Άννα. Οι πρωταγωνιστές φέρουν χρυσούς φωτοστεφάνους και είναι ντυμένοι με αργυρό χιτώνα και χρυσό ιμάτιο. Κάτω, δηλώνεται το έδαφος σε διαφόρους τόνους του καστανού.

---

1. Βλ. *LCI*, 1, στ. 473-477. *Iconographie der christlichen Kunst*, I, 100 κ.εξ.

Σε δεύτερο επίπεδο, με σχετική προοπτική απόδοση, απεικονίζονται το κιβώριο και η τράπεζα μέσα σε κτίριο. Σε κάθε μια από τις τέσσερις γωνίες του πετάσματος, παριστάνεται από ένα εξαπτέρυγο σεραφείμ. Στα πλάγια, κόσμημα με ελισσόμενους βλαστούς και φύλλα πλαισιώνει τη σκηνή. Στο κάτω μέρος, η επιγραφή: «ΠΟΙΜΑ ΚΟΚΟΝΑ.. ΤΥΡΛΩΓΑ» αναφέρει το όνομα της κεντήτριας, = Ποίημα Κοκόνας του Ρολογά (Εικ. 2). Επίσης, η επιγραφή μας πληροφορεί ότι το πέτασμα προοριζόταν για κάποια μονή της Υπαπαντής και περιλαμβάνει πλήθος ονομάτων δωρητών (Εικ. 3): «*Κτήμα υπάρχει της Υπαπαντής της αγίας του ναού μονής δια συνδρομής του πανοσιολογιωτάτου κυρίου Αγαπίου δι' εξόδων των δούλων του Θεού … στεργίου σωτηρίτζας ιωάννου, δεσποινούς ελένης εμμανουήλ δημητρίου Γιαννάκη κέντρο ηλία νικολάου λαζάρου θωμά χρίστου κωνσταντίνου σουλτάνας βασίλη αναστασίου ελένης νικολάου ιωάννου πέτρου δεσποινούς κοσμά τρούπηο κατερίνης ιωάννου … νικολάου φιλίππου ανδρέου άννης ράντο στογιάννη απελή στεργίου ελισάβετ ζήση*». Από τον τρόπο της γραφής είναι προφανές ότι η κεντήτρια δεν διέθετε ιδιαίτερη μόρφωση, διότι κάποιες φορές όχι μόνο διατυπώνει ασυνταξίες, αλλά και δεν αντιλαμβάνεται τι ακριβώς γράφει. Έτσι, η λέξη «κέντρο» καταγράφεται ανάμεσα στα ονόματα «Γιαννάκη» και «Ηλία», χωρίς να γίνεται κατανοητό προφανώς ότι, είτε από τους παραγγελιοδότες είτε από τον βασικό σχεδιαστή του έργου, υπάρχει υπόδειξη σχετικά με τον τρόπο διευθέτησης του χώρου, κατά την καταγραφή των ονομάτων της επιγραφής, σημειώνοντας τη λέξη «κέντρο».

Κάποια εικονογραφικά στοιχεία στη σκηνή της Υπαπαντής (Εικ. 1) είναι άξια ιδιαίτερης προσοχής και, όπως θα δούμε, οφείλονται σε επιδράσεις της δυτικής τέχνης. Πρόκειται για τη χειρονομία της Παναγίας με τα χέρια σταυρωτά εμπρός στο στήθος[2], για τη διάταξη των προσώπων της αριστερής ομάδας με τον Ιωσήφ στο κέντρο και όχι την Άννα, όπως συμβαίνει συνήθως σε βυζαντινά και μεταβυζαντινά έργα, και για τον κλωβό με τους νεοσσούς περιστερών. Στην ίδια τάση οφείλονται και τα υψηλά αρχιτεκτονήματα του βάθους, η προοπτική απόδοσή τους και το σχήμα του ανθικού κοσμήματος. Όσο για την ένσταυρη σφαίρα που κρατάει το Βρέφος, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι πρόκειται για εικονογραφικό δάνειο από παραστάσεις του Χριστού Μεγάλου Αρχιερέως στο θέμα της Παναγίας Ρόδον το Αμάραντον, όπως συμβαίνει

2. Η χειρονομία αυτή αρχικά υπονοεί την ταπείνωση και προϋπάρχει στη βυζαντινή τέχνη, ενώ έχει μεγάλη διάδοση στη Δύση ιδιαίτερα στο θέμα της Παναγίας ευαγγελιζομένης. Ουσιαστικά υποδηλώνει τη δέηση-προσευχή Βλ. σχετικά H.Papastavrou, *Recherche iconographque dans l'art byzantin et occidental du XIe siècle au XVe siècle. L' Annonciation, Bibliotheque de l'Institut Byzantin et Post-byzantin de Venise* (25), Βενετία 2008, 192 κ.εξ.

σε πληθώρα περιπτώσεων από το 18ο και 19ο αιώνα[3].

Δεν μπορούμε να εντοπίσουμε ποιο ή ποια έργα είχε ως πρότυπο ο ζωγράφος/σχεδιαστής, που εκτέλεσε το σχέδιο του παρόντος κεντήματος. Ωστόσο, σε κάποια φλαμανδικά χαρακτικά του 16ου και 17ου αιώνα, εμφανίζονται μεμονωμένα τα εν λόγω στοιχεία. Κλωβό π.χ. μπορεί να κρατάει η ίδια η Παναγία[4] ή κάποια θεραπαινίδα[5]. Σε χάρτινη εικόνα της Παναγίας Ολυμπιώτισσας[6], που χαλκογραφήθηκε το 1752 βάσει σχεδίου του Χριστόφορου Ζεφάρ, στην Υπαπαντή, η Παναγία κρατάει το κλουβί. Είναι ενδιαφέρον ότι σε αδημοσίευτη εικόνα της Υπαπαντής του 18ου αι. από τη Θράκη (ναός Αγίας Αναστασίας Φαρμακολύτριας Μάκρης[7]) ο Ιωσήφ εμφανίζεται με το ίδιο αντικείμενο (Εικ. 4).

Με τη διάταξη των προσώπων του έργου μας συντάσσονται κάποιες χάρτινες εικόνες του 19ου αιώνα, όπως αυτή του Ακαθίστου Ύμνου σε χαλκογραφία της Βενετίας του 1819[8] και άλλες[9]. Τέλος, το φυτικό κόσμημα είναι επίσης σχεδιασμένο σύμφωνα με το πνεύμα που επικρατεί στη Δύση[10].

Συμπερασματικά, λοιπόν, μπορούμε να συναγάγουμε ότι ο σχεδιαστής της σκηνής του πετάσματός μας θα πρέπει να αναπαράγει γνωστό εικονογραφικό τύπο που είχε διαμορφωθεί τον 18ο και 19ο αι. στα Βαλκάνια και τον Ελλαδικό χώρο, με τη συμβολή στοιχείων από τη βυζαντινή και δυτική καλλιτεχνική παράδοση του β΄ μισού του 16ου αιώνα και έπειτα, χάρη στην κυκλοφορία χαλκογραφιών.

ΙΙ. Όμως, για να αντλήσουμε περισσότερες πληροφορίες από το κέντημα της Κοκόνας, ως φορέα τέχνης και ιστορίας, πρέπει η παρατήρηση από το εικαστικό θέμα του κεντήματος να στραφεί στην ενδότερη δομή του, δηλαδή, στην τεχνική.

Είναι γεγονός ότι, εδώ και πολλές δεκαετίες, από το 1956 που η Αγγελική

3. Το Βρέφος κρατάει σφαίρα κυρίως στο θέμα της Παναγίας Ρόδον το Αμάραντον, όπου σε πληθώρα παραστάσεων του 18ου – 19ου αιώνα ο Χριστός παριστάνεται ως Μέγας Αρχιερεύς, D.Papastratos, *Paper Icons. Greek Orthodox Religious Engravings 1665-1899*, Αθήνα 1990, 1, αρ. 122-133.

4. M. Mauquoy-Hendrickx, *Les estampes des Wierix conservées au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Royale Albert Ier*, 1, Βρυξέλλες 1978, πίν. 86, εικ. 647.

5. *Les estampes des Wierix*, 3.1, πίν. 336, εικ. 2189. Στο ίδιο, πίν. 348, εικ. 2237 και πίν. 336, εικ. 2188.

6. Papastratos, *Paper Icons*, 1, αρ.168, σ. 170, 171.

7. Το σύνολο των εικόνων του Ναού Αγίας Αναστασίας Μάκρης είναι υπό δημοσίευση από την Έλενα Παπασταύρου.

8. Papastratos, ό.π., αρ. 122, σ. 132.

9. Papastratos, *ό.π.*, αρ. 126, σ. 135, 136, αρ. 129, σ. 137 και 139.

10. Mauquoy-Hendrickx, *Les estampes des Wierix*, 3.1, πίν. 323, εικ. 2131.

Χατζημιχάλη[11] δημοσίευσε το άρθρο της για τα χρυσοκλαβαρικά κεντήματα, βασισμένο α) στη σχετική ορολογία που χρησιμοποιούσαν οι βυζαντινοί συγγραφείς και β) στις μαρτυρίες κάποιων εναπομεινάντων χρυσοκεντητών της Ηπείρου σχετικά με τεχνικές μεθόδους, η έρευνα στον τομέα του κεντήματος της βυζαντινής και μεταβυζαντινής εποχής ελάχιστα προχώρησε. Όλοι οι μετέπειτα μελετητές αντιμετώπισαν το είδος αυτό σαν να πρόκειται για ζωγραφική και, ενώ εμβάθυναν σε θέματα εικονογραφίας, θεολογικών συμβολισμών και αισθητικής των κεντητών παραστάσεων, οι παρατηρήσεις τους ως προς την τεχνική παρέμειναν στο επίπεδο της μακροσκοπικής περιγραφής του είδους της βελονιάς (βερέρικη, μπακλαδωτή, κοτσάκια κτλ.), σύμφωνα με τις ονομασίες που καθιέρωσε η Χατζημιχάλη. Ενώ, λοιπόν, η προαναφερθείσα ήταν η πρώτη που άνοιξε το δρόμο της έρευνας προς την παρατήρηση εκ του σύνεγγυς της (μικρο)τεχνικής του κεντήματος, οι γενεές ερευνητών που ακολούθησαν δεν άγγιξαν ουσιαστικά ερωτήματα σχετικά με τα εργαστήρια κεντητικής και με την εξέλιξη του είδους.

Ωστόσο, τις τελευταίες δεκαετίες, οι μελέτες της Άννας Muthesius[12] στο βυζαντινό μεταξωτό ύφασμα κυρίως, αλλά και στα χρυσοκεντήματα[13], καταδεικνύουν πόσο η έρευνα της τεχνικής αποτελεί ουσιαστική συμβολή στη γνώση του είδους της τέχνης που μας απασχολεί. Οι μεταξωτές ίνες, τα μέταλλα, οι επιζωγραφήσεις, ακόμη και οι φθορές ή οι ρύποι που επικάθηνται στο έργο με τον καιρό, όλα αυτά αποτελούν μέρος της ιστορίας του και ενδιαφέρουν τον αρχαιολόγο - ιστορικό τέχνης.

Από τη θέση της επιμελήτριας υφάσματος στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, θεώρησα υποχρέωσή μου να εκμεταλλευθώ ό,τι ακριβώς στερούνται οι άλλοι μελετητές που, περιστασιακά, επισκέπτονται για την έρευνά τους μονές, μουσεία ή σκευοφυλάκια. Και αυτό είναι η άνεση της μελέτης κάτω από τις άρτιες υλικοτεχνικές συνθήκες, που παρέχει το εργαστήριο για τη συντήρηση υφάσματος του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου. Η συνεργασία με τη συντηρήτρια στην από κοινού παρατήρηση θεμάτων τεχνικής φύσεως εξασφαλίζει την αντικειμενικότερη και ακριβέστερη απόδοση των πραγμάτων.

Η μελέτη στο στερεομικροσκόπιο αποκαλύπτει τα χαρακτηριστικά εκείνα της ύλης που διαφοροποιούν το κέντημα, αφενός από τα έργα ζωγραφικής και αφετέρου από άλλα όμοιά του. Μόνον με τη μέθοδο της συγκριτικής τεχνολο-

11. Α. Χατζημιχάλη, «Τα χρυσοκλαβαρικά – συρματέινα - συρμακέσικα κεντήματα», *Melanges offertes a Octave et Melpo Merlier* 2, Αθήνα 1956, 447-499

12. Βλ. ενδεικτικά, A. Muthesius, *Byzantine Silk Weaving ad 400 to 1200,* Βιέννη 1997.

13. A. Muthesius,, «The Thessaloniki Epitaphios: a technical examination XI», στο: A. Muthesius, *Studies in Silk in Byzantium,* Λονδίνο 2004, 175-206.

γίας προκύπτουν ουσιαστικότερα αποτελέσματα στη μελέτη της κεντητικής. Είναι η πρώτη φορά, λοιπόν, στον τομέα της βυζαντινής και μεταβυζαντινής κεντητικής, που επιχειρείται συστηματικά αυτού του είδους η προσέγγιση από το Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο[14]. Κάποιες λεπτομέρειες, που θα αναδειχθούν στην συνέχεια, είναι χαρακτηριστικές.

Το μεταξωτό ύφασμα που δέχεται την κεντητή διακόσμηση είναι τύπου satin (των 8 με διαπήδηση 5) και σε ανοιχτή ρόδινη απόχρωση. Στα γυμνά μέρη του σώματος, όπου η επιφάνεια είναι επίπεδη, η βελονιά με το μεταξωτό νήμα τρυπάει το μεταξωτό ύφασμα και γίνεται ορατή και στην πίσω όψη (ριζοβελονιά). Η σάρκα εκτελείται με πολύ λεπτά νήματα, που, για να παρακολουθήσουν την ανατομία, σχηματίζουν ελαφρές καμπύλες (Εικ. 5). Τα χαρακτηριστικά του προσώπου σχηματίζονται με καστανό νήμα σε διαφόρους τόνους. Όλες οι σκιάσεις του προσώπου και κάποια χρώματα, όπως στα χείλη, είναι με σχετικά έντονη επιζωγράφηση.

Κατ' αντιδιαστολή (Εικ.6), τα μεταλλικά νήματα και τα σύρματα δεν διατρυπούν το ύφασμα, αλλά στερεώνονται, καρφώνονται πάνω σε αυτό με άβαφο νήμα. Εν τέλει, ο τρόπος στερεώσεως των μεταλλικών νημάτων και συρμάτων είναι που δημιουργεί και το ιδιαίτερο οπτικό αποτέλεσμα, το είδος δηλαδή της βελονιάς (κοτσάκια, μπακλαδωτή, βερέρικη κλπ), όπως έχει παραδοθεί από την Αγγελική Χατζημιχάλη[15].

Εν τω μεταξύ, ανάμεσα στο μεταλλικό νήμα και το ύφασμα τοποθετείται βαμβακερό κορδόνι για να δημιουργήσει όγκο, όπως παρατηρείται στο πάνω μέρος της εικόνας 7. Το πέτασμα της Κοκόνας δημιουργεί, λοιπόν, αρκετά έξεργο ανάγλυφο. Ενώ τα σύρματα είναι αμιγώς από μέταλλο, τα μεταλλικά νήματα αποτελούνται από πυρήνα μεταξωτού νήματος, γύρω από τον οποίο είναι τυλιγμένο μεταλλικό έλασμα, χωρίς να αφήνει κενά διαστήματα. Όταν η περιέλιξη του ελάσματος γύρω από τον πυρήνα είναι αραιή (Εικ. 8), φαίνεται και το χρώμα της μεταξωτής κλωστής από μέσα, ώστε να δημιουργείται ιδιαίτερο οπτικό αποτέλεσμα.

Για να αποδοθούν οι λεπτομέρειες του διακόσμου είναι δυνατόν να χρησιμοποιηθεί ένα μόνον είδος υλικού αμιγώς. Έτσι, π.χ., ο φωτοστέφανος των πρωταγωνιστών (Συμεών) (Εικ. 9) αποδίδεται με δεσμίδες των πέντε κυλινδρικών συρμάτων που καρφώνονται απλωτά, πάνω κάτω. Επίσης, για τον χιτώνα και

---

14. Η Καθηγήτρια του Πανεπιστημίου του Cambridge, κ. Anna Muthesius, επισκέπτεται συχνά το Μουσείο μας τα τελευταία χρόνια. Κατά τις μακρόπνοες συναντήσεις μας, με παρότρυνε να εξετάσω συστηματικά το ζήτημα της τεχνικής των υφασμάτων της συλλογής του ΒΧΜ, αν το ζητούμενο είναι μια ουσιαστική συμβολή στην έρευνα. Ευχαριστώ θερμά την κ. Muthesius.

15. Χατζημιχάλη, ό.π.

το ιμάτιο γίνεται χρήση μεταλλικών νημάτων, που καρφώνονται απλωτά ανά δύο.

Αλλού βρίσκουμε συνδυασμό υλικών. Για παράδειγμα, στο ιμάτιο του Βρέφους: δύο επίχρυσα μεταλλικά νήματα σε στρέψη μεταξύ τους Ζ καρφώνονται απλωτά, εναλλάξ, με ένα πεπλατυσμένο μεταλλικό σύρμα. Ακόμη, το ύφασμα/κάλλυμμα, με το οποίο κρατάει ο Συμεών το Βρέφος, δημιουργείται με τη βοήθεια δύο κυλινδρικών συρμάτων σε συστροφή Ζ με δύο μεταλλικά νήματα αραιής περιέλιξης. Και μάλιστα, υπάρχουν δύο ειδών μεταλλικά νήματα, το ένα εκ των οποίων έχει πυρήνα σκουρότερο από το άλλο, ώστε να αποδίδονται οι πτυχώσεις του υφάσματος.

Επιπλέον, γίνεται προσπάθεια για να αποδοθεί η ιδιαίτερη υφή των αντικειμένων. Για παράδειγμα, για τα φύλλα και πέταλα του ανθικού διακόσμου (Εικ. 10) γίνεται χρήση τιρτίρ, πεπλατυσμένων κυλινδρικών ελασμάτων και συστημάτων κυλινδρικών συρμάτων με πεπλατυσμένα ελάσματα. Για την κανδήλα (Εικ. 11), τα τιρτίρ εναλλάσσονται με συστήματα από σύρματα κυλινδρικά ή πεπλατυσμένα. Ακόμη, στην περίπτωση του κλωβού (Εικ. 12), το βάθος αποδίδεται με «ταραγμένη επιφάνεια», που επιτυγχάνεται με ένα επίχρυσο μεταλλικό νήμα και ένα καστανό, που είναι στριμμένα σε S μεταξύ τους και συστρέφονται ακόμη με άλλα δύο επίχρυσα κυλινδρικά σύρματα. Από πάνω, τα πουλιά σχηματίζονται με κυλινδρικά επάργυρα σύρματα, που στερεώνονται απλωτά, ενώ γυάλινες χάνδρες χαρακτηρίζουν τα μάτια και καστανή κλωστή κάποιες άλλες λεπτομέρειες. Το σύνολο ολοκληρώνεται με τα μεταλλικά καγκελλάκια από δεκατρία επάργυρα κυλινδρικά σύρματα σε S με ένα κυλινδρικό επάργυρο σύρμα.

Εν τω μεταξύ, η παρατήρηση στο μικροσκόπιο έδειξε ότι ομοιόμορφοι ρύποι καλύπτουν κάποιες επιφάνειες, όπως εκείνη του καλύμματος στα χέρια του Συμεών (Εικ. 9). Τούτο σημαίνει, πιθανότατα, ότι πάνω από το κέντημα τοποθετήθηκε διαφανής επικάλυψη με τη βοήθεια του χρωστήρα, για να δώσει προφανώς ένα οπτικό αποτέλεσμα πιο συμπαγούς επιφανείας. Σε άλλη λεπτομέρεια, του προσώπου του Βρέφους (Εικ. 13), φαίνονται καθαρά οι επιζωγραφήσεις για την απόδοση των χαρακτηριστικών και των φωτοσκιάσεων. Παρεμπιπτόντως, ας επισημανθεί ότι επικάλυψη νημάτων με χρωστική ή με κάποιο άλλο υλικό (που κάνει το νήμα να μοιάζει πλαστικοποιημένο) παρατηρείται και σε άλλες περιπτώσεις προηγουμένων εποχών στο κωνσταντινουπολίτικο κέντημα, όπως, λόγου χάριν, στα μαλλιά και τα γένια του Παντοκράτορα στο επιγονάτιο με υπογραφή της Δεσποινέτας του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου (αρ. ΒΧΜ 1702). Προφανώς εδώ το νήμα έχει υποστεί ιδιαίτερη επεξεργασία πριν από το κέντημα, για να επιτευχθεί η κερατοειδής υφή της τρίχας (Εικ. 14).

Εξάλλου, για την καλύτερη απόδοση φωτοσκιάσεων στη σάρκα και τα ιδι-

αίτερα χαρακτηριστικά, φαίνεται ότι η επιζωγράφηση είναι μια εκτεταμένη πρακτική στα κεντήματα του 19ου αιώνα[16].

Τέλος, όσον αφορά στην απόδοση του εδάφους (Εικ. 15), παρατηρείται ένας νεωτερισμός της εποχής. Εδώ, εφαρμόζεται νήμα με πέλος τύπου chenille, το οποίο (Εικ. 16) παράγεται στη Γαλλία κατά το β΄ μισό του 18ου αιώνα και προωθείται και στον ελλαδικό χώρο και, ενδεχομένως, και στον ευρύτερο βαλκανικό, μέσω εμποροπανηγύρεων. Για παράδειγμα, για κάποιες λεπτομέρειες του πετάσματος της Ι. Μονής Τιμίου Προδρόμου Σερρών (ΒΧΜ 21057), που χρονολογείται το 1854, εφαρμόζεται νήμα τύπου chenille.

Συμπερασματικά, στο έργο της Κοκώνας διαπιστώσαμε μέχρι στιγμής ότι:

1. Τα μεταξωτά νήματα που καλύπτουν τη σάρκα εξακολουθούν να είναι σχεδόν το ίδιο λεπτά, όπως και στα παλαιότερα κωνσταντινουπολίτικα κεντήματα. Ωστόσο, για να τονίζεται η διαφορά, σε κάποιες περιοχές, όπως στα μαλλιά, το νήμα είναι παχύτερο και η βελονιά αδρότερη.

2. Η εργασία είναι πολύ προσεκτική και ομοιόμορφη στην εκτέλεση. Για την απόδοση διαφορετικής υφής λεπτομερειών η τεχνική είναι εξαιρετικά πολύτροπη, κληροδοτημένη από την κεντητική παράδοση στην Κωνσταντινούπολη, ήδη από τη βυζαντινή εποχή, όπως έχει δείξει η παρατήρησή μας.

3. Ως προς τα υλικά, παρατηρήσαμε ευρύτερη χρήση μεταλλικών νημάτων παρά συρμάτων (λιγότερο μέταλλο δηλαδή), καθώς και απουσία μαργαριταριών. Η τελευταία παρατήρηση ίσως να σημαίνει ότι τον 19ο αιώνα υπάρχει κάποια μέριμνα οικονομίας, ως προς την πρώτη ύλη, για να διατηρείται μειωμένο το κόστος.

4. Η χρήση του chenille παραπέμπει σε μια πιο γρήγορη εφαρμογή ενός νέου, τυποποιημένου, βιομηχανικού υλικού.

5. Η επιζωγράφηση, αν δεν αποτελεί απλώς αισθητική προτίμηση της εποχής, υποδηλώνει οπωσδήποτε ότι η εκτέλεση, στο σύνολό της, είναι πιο γρήγορη απ' ό,τι κατά τους προηγούμενους αιώνες.

Εν τέλει, το έργο της Κοκόνας υποδεικνύει καλά οργανωμένο εργαστήριο που παρακολουθεί με δεξιοτεχνία την εξέλιξη της τέχνης της εποχής του. Ως προς τα εικαστικά, φαίνεται ότι και στην Κωνσταντινούπολη κυρίαρχα είναι τα ρεύματα που επικρατούν στον ελλαδικό και βαλκανικό χώρο κατά το 19ο αιώνα. Παρατηρείται, δηλαδή, συμβολή στοιχείων από τη βυζαντινή παράδοση (έτσι όπως αποκρυσταλλώθηκαν κατά την εποχή μετά την Άλωση στο ορθόδοξο περιβάλλον) και τις δυτικές καλλιτεχνικές τάσεις από το β΄ μισό του 16ου αιώνα και έπειτα, χάρη στην κυκλοφορία χαλκογραφιών. Ως προς την τε-

16. Το επιγονάτιο ΒΧΜ 20832, με παράσταση προτομής του Παντοκράτορα, φέρει πολύ εκτεταμένη επιζωγράφηση.

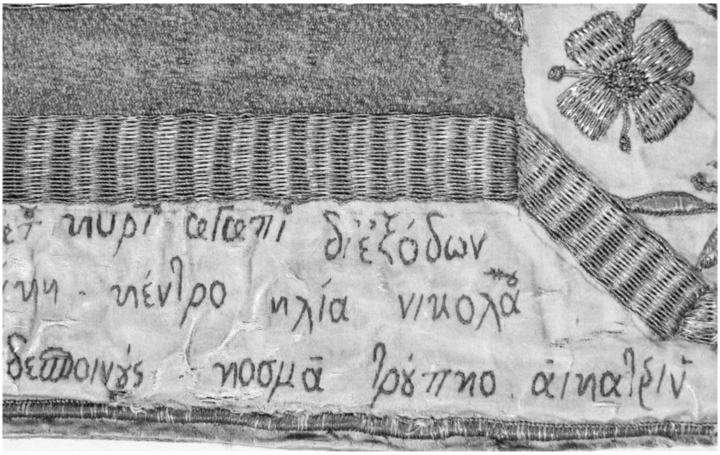
χνική, η μεταβυζαντινή παράδοση στην κωνσταντινουπολίτικη κεντητική, που, όπως έχουμε διαπιστώσει από τη μέχρι στιγμής έρευνά μας, βασιζόταν σε σημαντικό ποσοστό στη βυζαντινή κεντητική, κατά τον 19ο αιώνα εμπλουτίζεται με νέα βιομηχανικά υλικά ευρύτερα διαδεδομένα, όπως δηλώνει η παράλληλη παρουσία του νήματος chenille, τόσο στο πέτασμα της Κοκόνας, όσο και σε εκείνο από την Ι. Μονή Τιμίου Προδρόμου Σερρών (ΒΧΜ 21057).



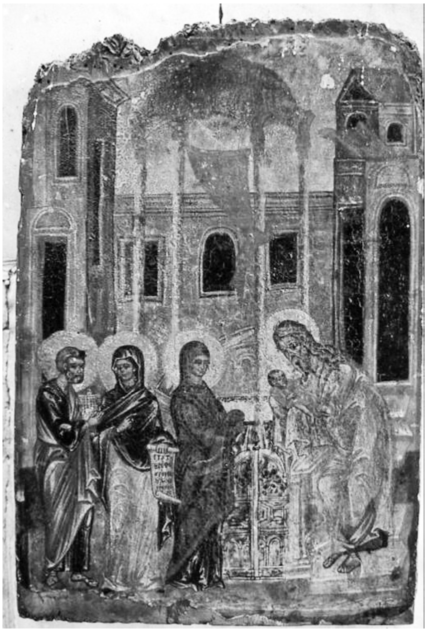
Εικ. 1. Πέτασμα Ωραίας Πύλης, Υπαπαντή, εργαστήριο Κωνσταντινουπόλεως, κεντήτρια Κοκόνα του Ρολογά, $19^{ος}$ αιώνας, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, αρ. ευρ. ΒΧΜ 21055.



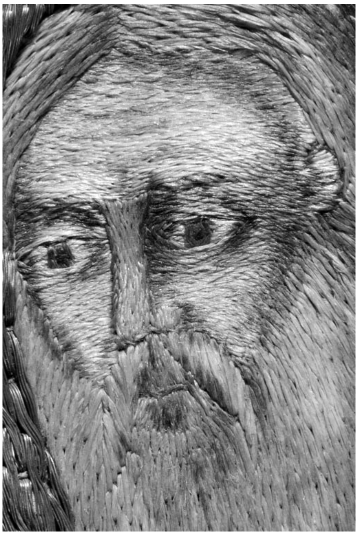
Εικ. 2. Πέτασμα Ωραίας Πύλης, Υπαπαντή, εργαστήριο Κωνσταντινουπόλεως, κεντήτρια Κοκόνα του Ρολογά, $19^{ος}$ αιώνας, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, αρ. ευρ. ΒΧΜ 21055, (λεπτομέρεια).



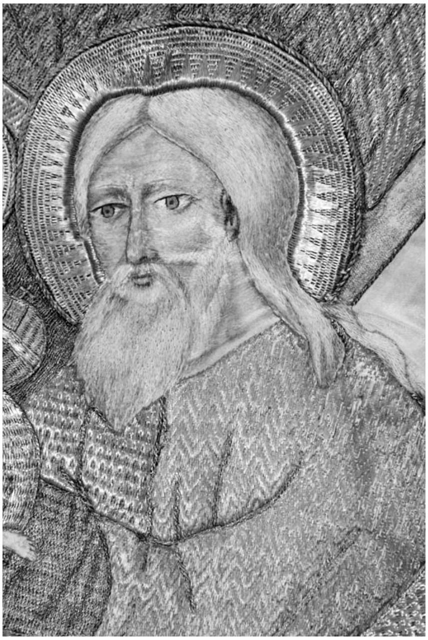
Εικ. 3. Πέτασμα Ωραίας Πύλης, Υπαπαντή, εργαστήριο Κωνσταντινουπόλεως, κεντήτρια Κοκόνα του Ρολογά, $19^{ος}$ αιώνας, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, αρ. ευρ. ΒΧΜ 21055 (λεπτομέρεια).



Εικ. 4. Εικόνα, Υπαπαντή, Ναός Αγίας Αναστασίας Φαρμοκολύτριας, Μάκρη, Έβρος, (αδημοσίευτη).

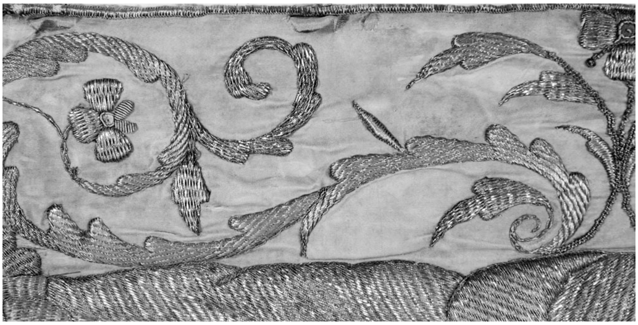


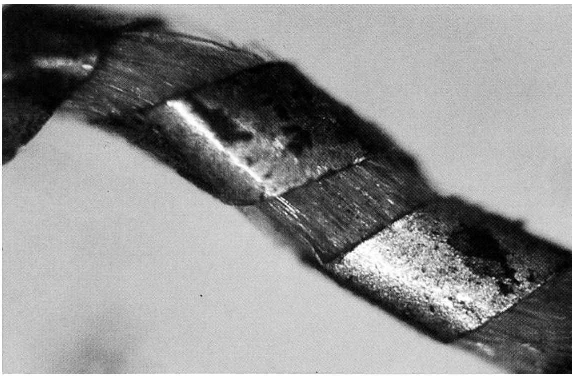
Εικ. 5. Πέτασμα Ωραίας Πύλης, Υπαπαντή, εργαστήριο Κωνσταντινουπόλεως, κεντήτρια Κοκόνα του Ρολογά, $19^{ος}$ αιώνας, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, αρ. ευρ. ΒΧΜ 21055 (λεπτομέρεια).



Εικ. 6. Πέτασμα Ωραίας Πύλης, Υπαπαντή, εργαστήριο Κωνσταντινουπόλεως, κεντήτρια Κοκόνα του Ρολογά, 19ος αιώνας, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, αρ. ευρ. ΒΧΜ 21055 (λεπτομέρεια).

Εικ. 7. Πέτασμα Ωραίας Πύλης, Υπαπαντή, εργαστήριο Κωνσταντινουπόλεως, κεντήτρια Κοκόνα του Ρολογά, 19ος αιώνας, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, αρ. ευρ. ΒΧΜ 21055 (λεπτομέρεια).





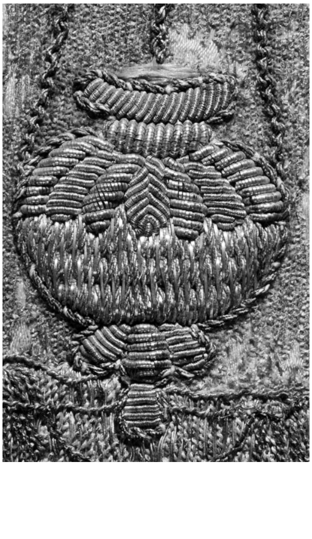
Εικ. 8. Τεμάχιο μεταλλικού νήματος με αραιή περιέλιξη ελάσματος γύρω από το μεταξωτό πυρήνα.



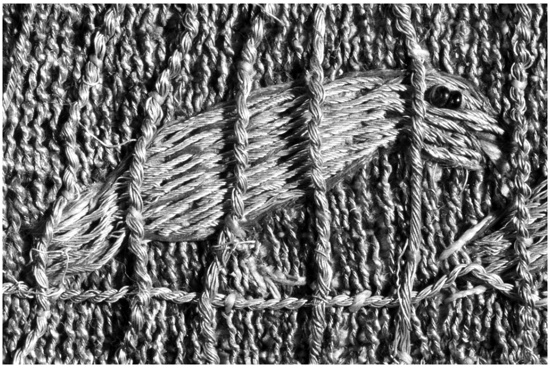
Εικ. 9. Πέτασμα Ωραίας Πύλης, Υπαπαντή, εργαστήριο Κωνσταντινουπόλεως, κεντήτρια Κοκόνα του Ρολογά, 19ος αιώνας, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, αρ. ευρ. ΒΧΜ 21055 (λεπτομέρεια).



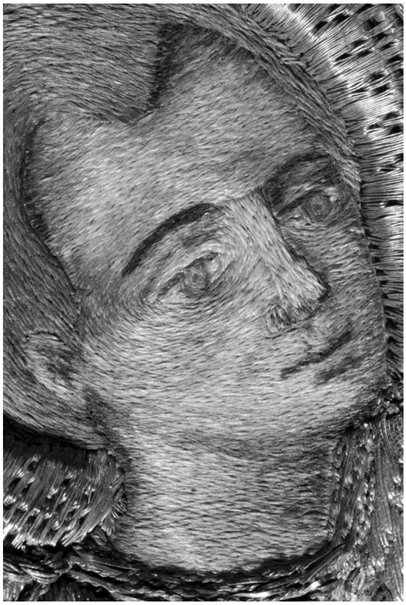
Εικ. 10. Πέτασμα Ωραίας Πύλης, Υπαπαντή, εργαστήριο Κωνσταντινουπόλεως, κεντήτρια Κοκόνα του Ρολογά, 19ος αιώνας, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, αρ. ευρ. ΒΧΜ 21055 (λεπτομέρεια).



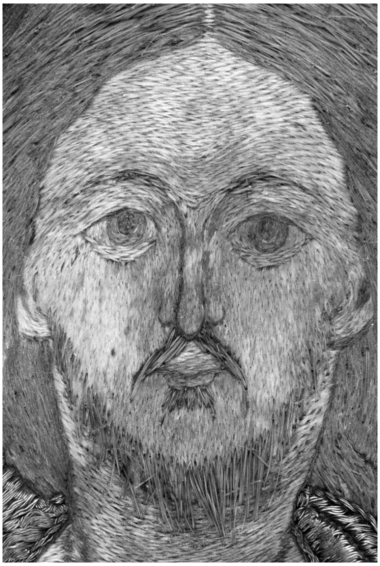
Εικ. 11. Πέτασμα Ωραίας Πύλης, Υπαπαντή, εργαστήριο Κωνσταντινουπόλεως, κεντήτρια Κοκόνα του Ρολογά, 19ος αιώνας, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, αρ. ευρ. ΒΧΜ 21055 (λεπτομέρεια).



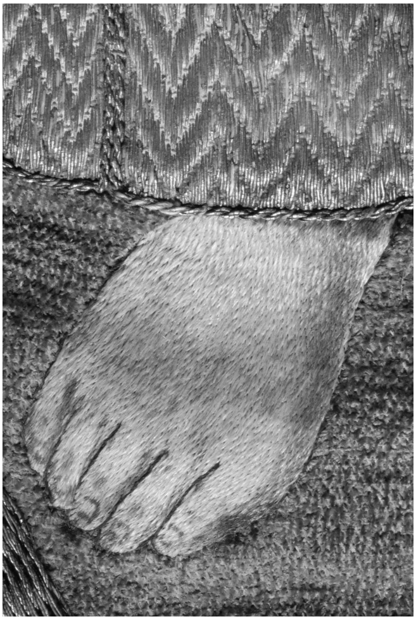
Εικ. 12. Πέτασμα Ωραίας Πύλης, Υπαπαντή, εργαστήριο Κωνσταντινουπόλεως, κεντήτρια Κοκόνα του Ρολογά, 19ος αιώνας, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, αρ. ευρ. ΒΧΜ 2105 (λεπτομέρεια).



Εικ. 13. Πέτασμα Ωραίας Πύλης, Υπαπαντή, εργαστήριο Κωνσταντινουπόλεως, κεντήτρια Κοκόνα του Ρολογά, 19ος αιώνας, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, αρ. ευρ. ΒΧΜ 21055 (λεπτομέρεια).



Εικ. 14. Επιγονάτιο, ο Χριστός εν δόξη, εργαστήριο Κωνσταντινουπόλεως, κεντήτρια Δεσποινέτα του Αργύρη, 1689, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, αρ. ευρ. ΒΧΜ 1702.



Εικ. 15. Πέτασμα Ωραίας Πύλης, Υπαπαντή, εργαστήριο Κωνσταντινουπόλεως, κεντήτρια Κοκόνα του Ρολογά, 19ος αιώνας, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, αρ. ευρ. ΒΧΜ 21055 (λεπτομέρεια).



Εικ. 16. Τεμάχιο νήματος τύπου chenille.

Ευφροσύνη Ρούπα

ΤΟ ΚΙΝΗΜΑ ΑΝΑΒΙΩΣΗΣ ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ (ΛΑΪΚΟΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ) ΠΑΡΑΔΟΣΗΣ ΣΤΙΣ ΑΣΤΙΚΕΣ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΕΣ ΤΕΧΝΕΣ ΤΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟ ΤΟΥ ΜΕΣΟΠΟΛΕΜΟΥ

Το πρώτο κύμα αναβίωσης της βυζαντινής παράδοσης στον αστικό υλικό πολιτισμό –και ειδικά στις εφαρμοσμένες τέχνες– της νεότερης Ελλάδας παρατηρείται την περίοδο 1880-1920. Εκπορεύθηκε από την ανάγκη των Ελλήνων να συγκροτήσουν τη δική τους εθνική πολιτιστική ταυτότητα και να παραγάγουν προϊόντα, τα οποία θα ανταγωνίζονταν τα ξένα. Το κύμα αυτό αναχαιτίσθηκε εξαιτίας των πολέμων της περιόδου και τα αποτελέσματά του υπήρξαν περιορισμένα[1]. Ωστόσο, η υποδομή που δημιουργήθηκε συνέβαλε στη συγκρότηση νεοβυζαντινού κινήματος στην περίοδο του Μεσοπολέμου.

Η παρούσα μελέτη εξετάζει την ακμή και την παρακμή του νεοβυζαντινού κινήματος στον αστικό πολιτισμό του Μεσοπολέμου και επικεντρώνεται στον υλικό πολιτισμό και τις εφαρμοσμένες τέχνες, σκιαγραφώντας, παράλληλα, το ευρύτερο πλαίσιο μέσα στο οποίο το κίνημα διαμορφώθηκε: τους λόγους που συνέβαλαν στην αναβίωση, τη σημασία που ενείχε αυτή για τους Έλληνες, τις διόδους, το εύρος και την ποιότητα της μαζικής διάδοσης, τη ζήτηση αντικειμένων νεοβυζαντινής αισθητικής, τη σχέση του νεοβυζαντινού κινήματος με το κίνημα της αναβίωσης της λαϊκής παράδοσης, τον ρόλο που διαδραμάτισε η αστική τάξη στην εξέλιξή του και την ύφεση του κινήματος[2].

1. Ε. Ρούπα, «Το φαινόμενο της Βυζαντινής αναβίωσης στις αστικές εφαρμοσμένες τέχνες στην Ελλάδα από τα τέλη του 19ου αιώνα και έπειτα», Πρακτικά: *Α΄ Επιστημονικό Συμπόσιο της Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης*, 14-15 Μαρτίου 2008, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Θεολογική Σχολή, Τμήμα Θεολογίας, Αθήνα 2009, 617-638.

2. Πρόδρομη αναφορά για την αναβίωση της βυζαντινής παράδοσης στις αστικές εφαρμοσμένες τέχνες του Μεσοπολέμου περιλάβαμε στο Γ. Παρμενίδης - Ε. Ρούπα, *Ιστορία του ελληνικού αστικού επίπλου 1830-1940*, Αθήνα 2003, 533-554. Ευχαριστίες οφείλω στη λέκτορα Αγγ. Τριβυζαδάκη για τις φιλικές συμβουλές της στην εκπόνηση αυτής της μελέτης.

Η δημοτικότητα του Βυζαντίου στο εξωτερικό

Το ενδιαφέρον για τον βυζαντινό πολιτισμό, που είχε ξεκινήσει στα τέλη του 19ου αιώνα, διατηρήθηκε στη Δύση μέχρι τις πρώτες δεκαετίες του 20ού. Οι υποστηρικτές του μοντερνισμού –από τους λογοτέχνες, όπως η Virginia Woolf, τους θεωρητικούς της τέχνης, όπως ο Γερμανός Wilhelm Worringer, του οποίου τα κείμενα άνοιξαν το δρόμο για τον γερμανικό Εξπρεσιονισμό (*Αφαίρεση και Εμπάθεια*, 1908), έως τους καλλιτέχνες, όπως ο φωβιστής Henry Matisse, ο οποίος εκτίμησε την αξία των βυζαντινών εικόνων κατά την επίσκεψή του στη Μόσχα το 1911– μνημόνευαν τις αισθητικές και πνευματικές αξίες της βυζαντινής τέχνης[3]. Ως παράδεισο της αιώνιας διαφύλαξης της πνευματικότητας παρουσιάζει το Βυζάντιο στα ποιήματά του *Sailing to Byzantium*[4] (1926) και *Byzantium* (1930) ο βραβευμένος με Νόμπελ Ιρλανδός ποιητής William Butler Yeats, ο οποίος, στα γεράματά του, αντιμέτωπος με τη φθορά του σώματός του, αντιλαμβάνεται πλέον τη ματαιότητα και τη θνητότητα της ύλης σε αντιδιαστολή με την αθανασία του πνεύματος. Σύμφωνα με τον ποιητή, οι βυζαντινές τέχνες είχαν κερδίσει την αθανασία ως υλική έκφραση του αιώνιου παράδεισου της υψηλής πνευματικότητας.

Οι Βαλκανικοί Πόλεμοι (1912-13), ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος (1914-18), η Ρωσική Επανάσταση (1917) και η Μικρασιατική Εκστρατεία (1919-22) έφεραν στη διεθνή επικαιρότητα τα σημαντικά κέντρα της ορθοδοξίας και τού βυζαντινού πολιτισμού: τη Ρωσία, τα Βαλκάνια και την Ελλάδα. Τα βυζαντινά κέντρα της Θεσσαλονίκης – στην οποία υπήρχαν τα περισσότερα βυζαντινά μνημεία της Ελλάδας– του Αγίου Όρους και των Ιωαννίνων είχαν ήδη ενταχθεί στο ελληνικό κράτος. Άνθρωποι των γραμμάτων και των τεχνών από διάφορες χώρες γνώρισαν από κοντά βυζαντινά μνημεία και έργα τέχνης είτε κατά τη στρατιωτική υπηρεσία τους στα Βαλκάνια είτε ως εθελοντές συντηρητές έργων τέχνης στα μεταπολεμικά προγράμματα αποκατάστασης μνημείων στην Ευρώπη. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο Γάλλος αρχιτέκτονας Ernest Hébrard,[5] μετέπειτα υπεύθυνος για τον πολεοδομικό ανασχεδιασμό της Θεσσαλονίκης και την εισαγωγή νεοβυζαντινών στοιχείων στην αρχιτε-

---

3. J. B. Bullen, *Byzantium Rediscovered*, London 2003, 179-185. Του ιδίου, «Byzantinism and Modernism 1900-14», *The Burlington Magazine*, τ. 141, τχ. 1160, Νοέμβριος 1999, 665-675.

4. J. A. Notopoulos, «Byzantine Platonism in Yeats», *The Classical Journal*, τ. 54, τχ.7, Απρίλιος 1959, 315-321.

5. O Hébrard επισκέφθηκε την περιοχή αρχικά το 1917-21, με τη Στρατιά της Ανατολής, και κατόπιν το 1928-32. Βλ. Αλ. Καραδήμου-Γερόλυμπου, «Ο Ερνέστ Εμπράρ και η Ελλάδα» στο Χ. Γιακουμής, Αλ. Καραδήμου-Γερόλυμπου, Κ. Πεντελαχόρ ντε Λοντίς, *Ερνέστ Εμπράρ, 1875-1933*, Αθήνα 2001, 45-67.

κτονική της (1917). Με χορηγίες και αναθέσεις επισκέφθηκαν τη Μακεδονία και το Άγιον Όρος αρκετοί ξένοι φωτογράφοι. Ενδεικτικά αναφέρουμε την αποστολή του περιοδικού *National Geographic* (1916),[6] τους Stéphane Passet (1913) και Louis Fernand Cuville (1918), που μας έδωσαν τις πρώτες αυτοχρωμικές φωτογραφίες της περιοχής,[7] και τον Fred Boissonas (1913, 1928, 1930),[8] που επιχορηγήθηκε αρχικά από τον βασιλιά Κωνσταντίνο και κατόπιν από την ελληνική κυβέρνηση για να υποστηρίξει εικονογραφικά τις ελληνικές διεκδικήσεις σε διεθνή *fora*.

Μια από τις σημαντικότερες τεχνολογικές επιτεύξεις της εποχής, που συνέβαλε στη μετάδοση γνώσης στο ευρύ κοινό, ήταν η μαζική αναπαραγωγή και μετάδοση εικόνας, είτε φωτογραφικά και τυπογραφικά[9], είτε κινηματογραφικά. Όσον αφορά στον κινηματογράφο, το 1913 ο Γάλλος σκηνοθέτης Louis Feuillade επέλεξε την άλωση της Κωνσταντινούπολης ως θέμα για να δημιουργήσει μια από τις σημαντικότερες ιστορικές υπερπαραγωγές του βωβού κινηματογράφου, με τίτλο *L'agonie de Byzance*, μοναδική στην ιστορία της έβδομης τέχνης για το ιστορικό αυτό γεγονός (Εικ. 1). Η φωτογραφία χρησιμοποιήθηκε για να αποτυπώσει τις εμπειρίες των ταξιδιωτών σε βυζαντινούς χώρους αλλά και για να καταγράψει τα ευρήματα που αποκάλυπταν οι ανασκαφές και οι επιστημονικές περιηγήσεις. Σε σύγκριση με την επικρατούσα, μέχρι την εμφάνισή της, σχεδιαστική μέθοδο αποτύπωσης, η φωτογραφία κατέγραφε, διατηρούσε και αναπαρήγαγε, με μεγαλύτερη ευκολία –αν και όχι πάντοτε με ποιότητα– τη μαγεία των σχεδίων και, στην περίπτωση που ήταν αυτοχρωμική, των χρωμάτων των βυζαντινών τεχνών, την καθημερινή

6. H. G. Dwight, «The hoary monasteries of Mt. Athos», *The National Geographic Magazine*, τ. 30, τχ. 3, Σεπτέμβριος 1916, 249-272.

7. Οι Passet και Cuville αποτύπωσαν σε 440 περίπου φωτογραφίες την καθημερινή ζωή των μοναχών. Είχαν αποσταλεί από τον Γάλλο τραπεζίτη Albert Kahn, ο οποίος, οραματιζόμενος την κατανόηση μεταξύ των λαών, ίδρυσε την Εθνική Επιτροπή Κοινωνικών και Πολιτικών Μελετών (CNESP, 1916) και συγκρότησε τα «Αρχεία του Πλανήτη». Στα συνέδρια της CNESP παρευρέθησαν ως προσκεκλημένοι ο Νικόλαος Πολίτης, ο Ελευθέριος Βενιζέλος αλλά και ο Ιωάννης Μεταξάς. Βλ. J. Beausoleil, «Οι αυτοχρωμίες στην υπηρεσία μίας ουτοπίας», στο ιερομόναχος Ιουστίνος Σιμωνοπετρίτης - Jeanne Beausoleil, *Ο αυτοχρωμικός Άθως: Οι πρώτες έγχρωμες φωτογραφίες του αιώνα*, Musée Albert Kahn & Αγιορειτική Φωτοθήκη, Αθήνα 1997, 12-15.

8. Η. Παπαϊωάννου, Ανέτα Τσούκα, «Ένα οδοιπορικό μεταξύ ουρανού και γης», στο: *Fred Boissonnas. Οδοιπορικό στον Άθω, 1928-1930*, Θεσσαλονίκη 2006, 19-23.

9. Για τη μηχανική αναπαραγωγή έργων τέχνης και τη διάδοσή τους στο κοινό στο εξωτερικό και στην Ελλάδα από τα μέσα του 19ου αιώνα βλ. Ε. Δ. Ματθιόπουλος, «Ερμηνεία της συλλογής αντιγράφων βυζαντινής τέχνης», στο Όλγα Γκράτζιου, Αναστασία Λαζαρίδου (επιμ.), *Από τη Χριστιανική συλλογή στο Βυζαντινό Μουσείο*, κατάλογος έκθεσης, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, 29 Μαρτίου 2002 -7 Ιανουαρίου 2003, Αθήνα 2006, 77-115.

ζωή των μοναχών και λαϊκών, των προσφύγων αλλά και των γηγενών κατοίκων, η οποία διατηρούσε στοιχεία της λαϊκής παράδοσης.

Γνώση και παραστάσεις μετέδιδαν και οι εκθέσεις χριστιανικής αρχαιολογίας και βυζαντινής τέχνης που είχαν αρχίσει να διοργανώνονται, με τοπική ή διεθνή εμβέλεια, από τις αρχές του 20ού αιώνα[10]. Μεταξύ αυτών, ξεχωρίζει η πρώτη διεθνούς εμβέλειας έκθεση βυζαντινών εκθεμάτων (Exposition Internationale d'Art Byzantin), η οποία διοργανώθηκε το 1931 στο Μουσείο Διακοσμητικών Τεχνών στο Λούβρο. Περιλάμβανε περισσότερα από 700 εκθέματα από αμερικανικές και ευρωπαϊκές συλλογές, συμπεριλαμβανομένων των ελληνικών[11].

Πέρα από το δυτικό ενδιαφέρον για τον πολιτισμό του ορθόδοξου χώρου, δραστήριες εστίες αναβίωσης του Βυζαντίου είχαν σχηματισθεί στη Ρωσία και στις βαλκανικές χώρες, όπου «άρχισε να διαδίδεται η θεωρία της υπάρξεως εθνικής ρωσικής, βουλγαρικής, σερβικής και ρουμανικής τέχνης και προεβλήθησαν πολιτικαί αξιώσεις διαδοχής του βυζαντινού Κράτους»[12]. Κυρίως στα Βαλκάνια, λόγω των ανταγωνισμών ανάμεσα στις κρατικές οντότητες, το Βυζάντιο αναδείχθηκε κοινό παρελθόν, διεκδικούμενο από κάθε κρατική οντότητα· αποτέλεσε στοιχείο αναγωγής της εθνικής ταυτότητας, συνυφασμένο με στόχους εξωτερικής πολιτικής[13]. Το 1924 η Ρουμανία διοργάνωσε το 1ο Διεθνές Συνέδριο Βυζαντινών Σπουδών (Βουκουρέστι) ενώ τρία χρόνια αργότερα, το 1927, ακολούθησε η Σερβία (Βελιγράδι). Οι διοργανώσεις αυτές ενέτειναν τη μελέτη του Βυζαντίου.

Οι επιστημονικές δημοσιεύσεις και οι εκδόσεις πολλαπλασιάζονταν. Αν η απήχηση των επιστημονικών ανακοινώσεων στα συνέδρια περιοριζόταν στους

---

10. Το 1900, κατά τη συμμετοχή της στη Διεθνή Έκθεση του Παρισιού, η Ελλάδα συμπεριέλαβε μεταξύ των εκθεμάτων αντικείμενα χριστιανικής αρχαιολογίας και φωτογραφίες μνημείων. Βλ. Αδ. Αδαμαντίου, «Βυζαντινόν μουσείον εν Παρισίοις», *Δελτίον της Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας της Ελλάδος*, τ. 6, 1901, 397-400. Το 1926 στην Εθνική Βιβλιοθήκη στο Παρίσι διοργανώθηκε έκθεση για τον Μεσαίωνα, στην οποία μία προθήκη ήταν αφιερωμένη σε βυζαντινά εκθέματα. Η έκθεση ήταν μικρή, αλλά το κοινό συνέρρεε πριν ανοίξουν οι πόρτες. Βλ. L. J. Paetow, «Exposition du Moyen Âge», *Speculum*, τ. 1, τχ. 2, Απρίλιος 1926, 217-218.

11. E. de Lorey - J. M. Woodbridge, «The International Exposition of Byzantine Art at Paris», *Parnassus*, τ. 3, τχ. 6, Οκτώβριος 1931, 25-26. Τα ελληνικά εκθέματα προέρχονταν από τη συλλογή Λοβέρδου, από το Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών καθώς και από τις ανασκαφές της Αμερικανικής Αρχαιολογικής Σχολής στην Κόρινθο.

12. Γ. Α. Σωτηρίου «Η βυζαντινή τέχνη», *Νέα Εστία*, τ. 14, τχ. 168, Χριστούγεννα 1933, 5-10.

13. Για την εθνική σκοπιμότητα του νεοβυζαντινού ρυθμού στη Σερβία βλ. B. Pantelić, «Nationalism and architecture: The creation of a national style in Serbian architecture and its political implications», *Journal of the Society of Architectural Historians*, τ. 56, τχ. 1, Μάρτιος 1997, 16-41.

ειδικούς, οι εκδόσεις, ορισμένες από τις οποίες ήταν πλέον έγχρωμες, οι εκθέσεις, οι διαλέξεις, οι ταινίες και οι θεατρικές παραστάσεις αναμφίβολα προσέλκυαν το ενδιαφέρον της αστικής τάξης.

Ανάλογο ενδιαφέρον του ευρύτερου κοινού προσείλκυαν ο μυστικισμός και το άβατο του Αγίου Όρους. Τον Δεκέμβριο του 1920, το γαλλικό περιοδικό *L'Illustration* κυκλοφόρησε με αφιέρωμα στον Άθω, εικονογραφημένο με έργα Γάλλων ζωγράφων που είχαν επισκεφθεί την περιοχή. Την ευρύτερη απήχηση του Άθω εξέφραζε η Marise Choisy, λογοτέχνης και δημοσιογράφος της γαλλικής εφημερίδας *Journal*, που κατέπληξε το παγκόσμιο κοινό με την έκδοση του βιβλίου *Un mois chez les hommes* (1929), ισχυριζόμενη ότι είχε καταφέρει να παραβιάσει το άβατο: «Εἰς τὸ Ἅγιον Ὄρος ὁ μεσαίων δὲν εἶναι μεσαίων βιβλιοθήκης, συνόψεως, ἱστορίας. Εἶναι ἕνας μεσαίων ζωντανός. Ἀνήκει εἰς μίαν ἐποχὴν Ζωῆς ἁγνῆς. Οἱονδήποτε μόριον Ζωῆς μὲ συγκινεῖ περισσότερον ἀπὸ ἕνα σωρὸν ἀρχαίων λίθων, ἀπὸ τὸ σπανιώτερον τῶν χειρογράφων. Ποία ἡδονὴ νὰ βυθισθῇ κανεὶς εἰς τὸν μεσαίωνα κατ' ἄλλον τρόπον καὶ ὄχι μὲ ἓν μάθημα εἰς τὴν Σορβόννην»[14]. Πριν από την υποτιθέμενη επίσκεψη στον Άθω, η Choisy, μαζί με την Ελληνίδα δημοσιογράφο Ίριδα Σκαραβαίου, είχαν περιηγηθεί μοναστήρια σε διάφορες άλλες περιοχές της Ελλάδας, όπου «έκαναν κοντάκ» (φωτογράφιζαν με φορητή φωτογραφική μηχανή Kodak).

Αντίστοιχα, στις εφαρμοσμένες τέχνες οι προτάσεις του κινήματος Art Deco (1925 και έπειτα) συνέχισαν να δημιουργούν ευοίωνο κλίμα για τη βυζαντινή αισθητική. Το κίνημα αυτό διακήρυττε την αποκατάσταση της πλούσιας αισθητικής, είτε τιθασευμένης από τη γεωμετρία του Μοντερνισμού είτε με τον δανεισμό περίτεχνων ιστορικών, ανατολίτικων και εξωτικών μορφολογικών στοιχείων. Οι παρισινοί οίκοι μόδας πρότειναν βυζαντινά και μεσαιωνικά στοιχεία στην αστική ενδυμασία, τα οποία οι αντίστοιχοι ελληνικοί εισήγαγαν στην Ελλάδα[15]. Από την Αμερική έως την Ιαπωνία (Riki Sano, Seitoku Memorial Gallery, Τόκιο, 1926), αρχιτέκτονες και σχεδιαστές συνέχισαν να εμπνέονται από τον βυζαντινό πολιτισμό.

---

14. Μαρύζ Σουαζύ, «Το τολμηρόν ρεπορτάζ: Μία γυναίκα ανάμεσα στους καλογήρους», *Εμπρός*, 12 Ιουλίου 1929. Η εμπειρία της Σουαζύ δημοσιεύθηκε στην εφημερίδα σε σειρά άρθρων. Για την αποδοχή αλλά και την κριτική που της ασκήθηκε από το αθηναϊκό κοινό βλ. Σατάν, «Γυναίκα», *Εμπρός*, 20 Σεπτεμβρίου 1929.

15. Α. Βαρμάς, «Η κίνησις των οίκων γυναικείων νεωτερισμών», *Εμπρός*, 11 Νοεμβρίου 1928.

Οι λόγοι που συνέβαλαν στην επανεκτίμηση της βυζαντινής παράδοσης στην Ελλάδα

«Ἀφότου τὸ Βυζάντιο ἄρχισε νὰ κατακτᾶ τὸ ἐνδιαφέρον τῶν ἱστορικῶν καὶ στὰ βαλκανικὰ κράτη, γιὰ λόγους πολιτικούς, ἄρχισε ν' ἀναπτύσσεται ἅμιλλα γιὰ τὸ ποιό ἀπ' ὅλα θὰ ἀποδειχθῆ πλουσιώτερος κληρονόμος τοῦ Βυζαντίου, φυσικὸ ἦταν καὶ στὴν Ἑλλάδα οἱ βυζαντινὲς ἔρευνες νὰ συστηματοποιηθοῦν [...]»[16]. Η μελέτη του Βυζαντίου πρόσφερε τεκμήρια για «τὴν ἀδιάσπαστον τοῦ Ἑλληνικοῦ βίου συνέχειαν καὶ ἑνότητα»· παράλληλα «καὶ εἰς τὰ ἀμφισβητούμενα διεθνολογικὰ ζητήματα δύναται νὰ δώσῃ λύσιν»[17].

Η Μικρασιατική Καταστροφή διατήρησε αμείωτο το ενδιαφέρον για τον θρύλο του Βυζαντίου. Οι πρόσφυγες αντιμετωπίζονταν ως απόηχοι του Βυζαντίου και της Μεγάλης Ιδέας. Σε διάφορες πόλεις της Ελλάδας, οι νέοι συνοικισμοί που δημιουργήθηκαν απόκτησαν το όνομα «Βυζάντιο» ή «Νέο Βυζάντιο» (π.χ. Θεσσαλονίκη, Ναύπλιο), ενώ οι γηγενείς, όταν ήθελαν να κολακέψουν όσους προέρχονταν από την Κωνσταντινούπολη, χρησιμοποιούσαν το επίθετο «βυζαντινός» ή «βυζάντιος»[18]. Για να κατευναστούν, ενδεχομένως, οι όποιες αντιθέσεις μεταξύ των προσφύγων και των ντόπιων, οι εφημερίδες δημοσίευαν άρθρα για το βυζαντινό πολιτισμό που οι πρόσφυγες άφησαν πίσω τους στη Μικρά Ασία[19]. Έτσι ο βυζαντινός πολιτισμός παρουσιαζόταν ως ενωτικό στοιχείο μεταξύ των δύο πληθυσμών.

Στη φόρτιση των εθνικών συναισθημάτων συνέβαλε και ο εορτασμός της Εθνικής Εκατονταετηρίδας. Η επέτειος των εκατό χρόνων από την Επανάσταση έπρεπε να είχε εορταστεί το 1921, αλλά ο εορτασμός αναβλήθηκε λόγω του πολέμου με την Τουρκία και, τελικά, πραγματοποιήθηκε το 1929. Η μακρόχρονη προσδοκία του εορτασμού και η πραγματοποίησή του διήγειραν την ιστορική μνήμη και ενέτειναν τα πατριωτικά αισθήματα. Τη συσχέτιση του εορτασμού της Εθνικής Εκατονταετηρίδας με το Βυζάντιο την προκαλούσε ε-

---

16. Ν.Α., «Βιβλιοκριτική της Επετηρίδος της Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών, έτος Στ', Αθήνα 1929», *Νέα Εστία*, τ. 7, Ιανουάριος -Ιούνιος 1930, 442-444· βλ. επίσης: Κ. Άμαντος, «Η βουλγαρική προπαγάνδα και ο βυζαντινός ελληνισμός», *Εμπρός*, 19 Αυγούστου 1922· Αλ. Φιλαδελφεύς, «Τι χρεωστεί η Ιταλία προς την Ελλάδα», *Εμπρός*, 17 Σεπτεμβρίου 1923· «Εξελίξεις», *Εμπρός*, 9 Μαρτίου 1930 (διεκδίκηση ελληνικών εδαφών από Ιταλό πολίτη, «απόγονο του Βυζαντίου»).

17. Φ. Κουκουλές, *Βυζαντινών βίος και πολιτισμός*, τ. Α', Αθήνα 1947, 7-8.

18. Από την άλλη πλευρά, δεν πρέπει να μας διαφεύγει η αρνητική σημασία που ενείχε ο όρος «βυζαντινισμός».

19. Βλ. *Εμπρός*, 10 Σεπτεμβρίου 1923 (πρωτοσέλιδη φωτογραφία του εσωτερικού του ναού του Αγίου Βασιλείου στην Καισάρεια, με λεζάντα «Ἀπὸ τὸν ἐκριζωθέντα ἑλληνισμὸν τῆς Ἀνατολῆς»).

πιπροσθέτως η επανάληψη της ιστορίας που, στις περισσότερες περιόδους, είχε κοινό παρονομαστή την Τουρκία. Όταν η ταινία του Feuillade προβλήθηκε στην Ελλάδα, στον κινηματογράφο «Σπλέντιτ» (Αθήνα 1923), προστέθηκε στον τίτλο της ο υπότιτλος «Όλη η εθνική μας τραγωδία»[20].

Για να εξισορροπηθεί ιδεολογικά η μικρασιατική ήττα και η κατάρρευση της Μεγάλης Ιδέας, κράτος και πολίτες καλοδέχθηκαν νέα υποκατάστατα. Μεταξύ αυτών ήταν η Δελφική Ιδέα του Άγγελου Σικελιανού και της Εύας Πάλμερ, καθώς και οι εκδηλώσεις διαφόρων φορέων για την παρουσίαση της «ἐξελικτικῆς σταδιοδρομίας τοῦ αἰωνοβίου Ἔθνους», τοῦ Βυζαντίου συμπεριλαμβανομένου[21]. Είναι γνωστές οι προσπάθειες της Εύας Πάλμερ για την αναβίωση της βυζαντινής μουσικής στις Δελφικές Γιορτές (1927, 1930) και η συνεργασία της για το θέμα αυτό με τον Κωνσταντίνο Ψάχο[22]. Το Λύκειον των Ελληνίδων συμπεριέλαβε βυζαντινή πομπή στις εορτές θεάματος που διοργάνωσε στο Στάδιο το 1926, το 1927 και το 1928[23]. Το 1929 η Ένωσις Συντακτών αποφάσισε να καθιερώσει πρόγραμμα εκδηλώσεων («αθηναϊκή σαιζόν»), το οποίο συμπεριλάμβανε αναπαραστάσεις του βυζαντινού βίου και εκδρομές στα βυζαντινά μνημεία[24].

Τέλος, η στροφή προς το εθνικό παρελθόν και ειδικά στο Βυζάντιο αποτέλεσε έκφραση του δέους και της ανησυχίας που αισθάνονταν οι Έλληνες, καθώς εισέρχονταν στη μοντέρνα εποχή. Η μοντέρνα τέχνη και αρχιτεκτονική, η ανάπτυξη της τεχνολογίας με τη μορφή του ραδιοφώνου, του κινηματογράφου, του αυτοκινήτου και του εξηλεκτρισμού, η ενσωμάτωση των Ελλήνων στον διεθνή μαζικό πολιτισμό, η κομουνιστική ιδεολογία, οι κοινωνικές ανακατατά-

20. *Εμπρός*, 12 Φεβρουαρίου 1923 (διαφήμιση).

21. «Η χθεσινή εορτή του Λυκείου των Ελληνίδων εις το στάδιον», *Εμπρός*, 16 Μαΐου 1927.

22. Ευχαριστίες οφείλω στον κ. Ιωάννη Πλεμμένο, που με ενημέρωσε σχετικά με το έργο των Κωνσταντίνου Ψάχου και Εύας Πάλμερ-Σικελιανού και για τη μεταξύ τους συνεργασία.

23. Το 1926 αναπαρέστησε πομπή της Θεοδώρας, συνοδευομένης από τις κυρίες της τιμής. Ν. Ν. Λάσκαρης, «Εθνική εορτή του Λυκείου των Ελληνίδων», *Εμπρός*, 10 Μαΐου 1926. Το 1927 στο ανατολικό μέρος του στίβου του Σταδίου είχε στηθεί «ἀχυροποίητος καλύβη κατὰ τὸν τελευταῖον μας χωρικὸν τρόπον, διὰ νὰ δοθῆ μία μικρὰ εἰκὼν τῆς σημερινῆς ἀγροτικῆς ἑλληνικῆς ζωῆς. Εἰς τὸ μέσον [...] καὶ προς τὴν ἀριστερὰν πλευράν [...] εἶχε κατασκευασθῆ μακρὰ σειρὰ θρόνων κατὰ τὸ βυζαντινὸν σχέδιον». Στο δυτικό άκρο είχε στηθεί ομοίως τεράστιος βωμός των αρχαίων ελληνικών χρόνων. Η εκδήλωση συμπεριλάμβανε επίσης χορούς και παρελάσεις. Κατά την παρέλαση, η βυζαντινή πομπή ακολουθούσε μετά την πομπή της αρχαιότητας: «[...] μία μεγαλοπρεπής ομάς νεανίδων με αγέρωχον ύφος και μυστικισμόν εν ταυτώ. Είνε οι Βυζαντιναί αυτοκράτειραι και Δέσποιναι. Με διάχρυσα και διάστικτα εκ μαργαριτών στέμματα και χρυσοποικίλτους ενδυμασίας αργά προβαίνουν.» «Ἡ χθεσινὴ ἑορτὴ τοῦ Λυκείου τῶν Ἑλληνίδων εἰς τὸ στάδιον», ό.π. Βλέπε επίσης Ν. Λς, «Ἀπὸ τοῦ Ὀρφέως εἰς τὸ Βυζαντινὸν μεγαλεῖον», *Εμπρός*, 14 Μαΐου 1928.

24. «Ἡ καθιέρωσις ἀθηναϊκῆς σαιζόν», *Εμπρός*, 28.1.1929.

ξεις και τα νέα, λιγότερο συντηρητικά, ήθη, μετέβαλαν την ελληνική κοινωνία[25]. Η εθνική παράδοση και η θρησκευτική πίστη αποτελούσαν οικεία και ασφαλή διέξοδο. Το Βυζάντιο, σε αντίθεση με άλλες περιόδους της ελληνικής ιστορίας, κάλυπτε τόσο την εθνική όσο και τη θρησκευτική πτυχή της πολιτισμικής ταυτότητας μεγάλου μέρους του ελληνικού πληθυσμού. Σε σύγκριση με τον Μοντερνισμό, που πρέσβευε εθνική και θρησκευτική ουδετερότητα και έμοιαζε, ως εκ τούτου, άναρχος, το Βυζάντιο πρόσφερε εθνική ταυτότητα και πνευματικότητα[26]. Σε σύγκριση με τον αρχαιοελληνικό πολιτισμό, ο βυζαντινός θεωρούνταν «ἐγγύτερον πρὸς ἡμᾶς τοὺς νεωτέρους Ἕλληνας, [ἔφερε] τὴν σφραγῖδα τῆς θρησκείας τὴν ὁποίαν καὶ ἡμεῖς ἀκολουθοῦμεν καὶ [εἶχε] σαφέστατατα τὰ γνωρίσματα κύκλου ὁλοκλήρου ἰδεῶν, ἠθῶν καὶ ἐθίμων, ἐντὸς τοῦ ὁποίου καὶ ζῶμεν ἀκόμη»[27].

Το Βυζάντιο προσέφερε σύμβολα σε μια περίοδο, που ο σύγχρονος ελληνικός πολιτισμός τα χρειαζόταν. Έτσι, το 1917 οι ξένοι αλλά και οι Έλληνες, που απάρτιζαν τα μέλη της Επιτροπής Σχεδιασμού της Θεσσαλονίκης, επέλεξαν, για λόγους εθνικού γοήτρου, να τονίσουν τη βυζαντινή και όχι τη μακεδονική αρχιτεκτονική παράδοση της πόλης[28]. Τη δεκαετία του 1920 η Τράπεζα της Ελλάδος, στους νέους τύπους τραπεζογραμματίων που αποφάσισε να τυπώσει, έδωσε στο 500δραχμο βυζαντινά στοιχεία (Εικ. 2)[29]. Την ίδια περίοδο η

25. Ο Γ. Θεοτοκάς περιγράφει τη μετάβαση από την εποχή των δασκάλων μας, «αὐτῶν τῶν καλῶν ἀνθρώπων… [που] λένε πὼς χάλασε ὁ κόσμος», στις ανησυχίες της «μεταπολεμικῆς γενεᾶς […] μὲ τὶς ριζικὲς πολιτικὲς καὶ οἰκονομικὲς ἀναστατώσεις […] τὴν πάλη τῶν τάξεων, τὴν τζὰζ μ' ὅλο τὸν κόσμο τῶν παθῶν ποὺ ἐκφράζει, […] τα σημερινά κορίτσια με τη φούστα απάνω από το γόνατο […]». Γ. Θεοτοκάς, *Ελεύθερο Πνεύμα*, Αθήνα 1973 (^{1}1929), 61-62.

26. Αντ. Κωτίδης, *Μοντερνισμός και παράδοση στην ελληνική τέχνη του Μεσοπολέμου*, Θεσσαλονίκη 1993, 114.

27. Γ. Σωτηρίου, «Το βυζαντινόν μουσείον», *Νέα Εστία*, τ. 9, Ιανουάριος-Ιούνιος 1931, 649-651. Να σημειωθεί ότι στις εφημερίδες της εποχής αναφέρονται με μεγάλη συχνότητα μακρινοί και ξεχασμένοι απόγονοι των μελών της βυζαντινής αυλής ή άτομα που επικαλούνταν συγγένεια. Βλ. *Εμπρός*, 5 Φεβρουαρίου 1928 (ανακοίνωση της διάλεξης του Δραγάση Παλαιολόγου, ο οποίος θεωρούνταν «ως καταγόμενος απ' ευθείας εκ των Παλαιολόγων του Βυζαντίου», στην αίθουσα του «Παρνασσού»).

28. Αλ. Καραδήμου-Γερόλυμπου, *Η ανοικοδόμηση της Θεσσαλονίκης μετά την πυρκαγιά του 1917*, Δήμος Θεσσαλονίκης, 1985-86, 169. Θ. Σ. Μαντοπούλου-Παναγιωτοπούλου, «Το ναΐδριο του Αγίου Στυλιανού και η νεοβυζαντινή αρχιτεκτονική στη Θεσσαλονίκη κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου», στο: Δ. Ποιμενίδου (επιμ.), *Από τη Μεταβυζαντινή τέχνη στη σύγχρονη, 18ος-20ός αι.*, Πρακτικά Πανελληνίου Συνεδρίου, 20-21 Νοεμβρίου 1997, Θεσσαλονίκη 1998, 123-152.

29. Στην εμπρόσθια όψη η κεντρική μορφή του Γεωργίου Σταύρου τοποθετείται εντός κυκλικού πλαισίου, το οποίο διαμορφώνει «περιστύλιον βυζαντινού ρυθμού με παραστάδας εκ του ναού της Αγίας Σοφίας». Για την αναγραφή της αριθμητικής αξίας χρησιμοποιούνται βυζαντινά στοιχεία. Στην οπίσθια όψη η κεντρική εικόνα είναι ο ναός της Αγίας Σοφίας «ως εκτί-

Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος, το πλέον αξιόλογο πιστωτικό ίδρυμα της χώρας, το οποίο επέκτεινε το δίκτυο των υποκαταστημάτων του στις Νέες Χώρες, για αρκετά από τα νέα κτήρια που οικοδόμησε (1925-35) επέλεξε τη νεοβυζαντινή αρχιτεκτονική (καταστήματα Νέας Ιωνίας, Κοζάνης, Φλώρινας, Πρέβεζας, Ιωαννίνων), αντίθετα με τη μέχρι τότε κυριαρχία του κλασικού ρυθμού[30]. Όταν ο Πατριάρχης Κωνσταντίνος ΣΤ΄ απελάθηκε ως ανταλλάξιμος (1930), το Υπουργείο Προνοίας οικοδόμησε γι' αυτόν στην Αθήνα «εἰδικὴν κατοικίαν βυζαντινοῦ ρυθμοῦ»[31]. Σε νεοβυζαντινό ρυθμό σχεδιάστηκαν το περίπτερο της Ελλάδας στην Μπιενάλε της Βενετίας (Γ. Παπανδρέου και Β. Del Giudice, 1931-1934)[32] και μερικές από τις μεγαλύτερες δημόσιες παραγγελίες της δεκαετίας του 1930: η τοιχογράφηση των αιθουσών στο Δημαρχείο της Αθήνας (Φ. Κόντογλου και Γ. Γουναρόπουλος, 1937), η Ζωσιμαία Παιδαγωγική Ακαδημία (Αρ. Ζάχος, 1927-38) και το Ιεροδιδασκαλείο της Μονής Βελλάς (Α. Ζάχος, 1927-36) στα Ιωάννινα, καθώς και ο ναός των Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης στον Βόλο (Αρ. Ζάχος, 1930-35)[33]. Το 1938 το Βυζάντιο συμπεριλήφθηκε στην έκθεση «Χαρά και Εργασία» στο Ζάππειο[34]. Το 1939 οι Δημήτρης και Αλεξάνδρα Μωρέτη σχεδίασαν το περίπτερο της Ελλάδας στην Παγκόσμια Έκθεση της Νέας Υόρκης (New York World's Fair). Το κτήριο είχε μοντέρνα, κλασικίζουσα αισθητική· όμως, για την προβολή της ελληνικής λαϊκής τέχνης, διαμόρφωσαν ειδικό χώρο στο ανώγειο, στο διαχωριστικό τοίχο του οποίου σχεδίασαν τοξωτά παράθυρα[35].

σθη», σε συνδυασμό με τμήματα αψίδων ληφθέντα εκ του εσωτερικού του Ναού» καθώς και «φυλλοειδή κοσμήματα αμπέλου». Ο τύπος αυτός είχε προβλεφθεί τον Μάρτιο του 1922 και τέθηκε σε κυκλοφορία το 1925. Βλ. «Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος. Νέοι τύποι τραπεζογραμματίων», *Εμπρός*, 7 Ιουνίου 1925.

30. Δ. Α. Βλαχόπουλος, «Η αρχιτεκτονική των κτιρίων της Εθνικής Τράπεζας κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου» στο Έ. Γεωργιλά (επιμ.), *Το κτίριο της Εθνικής Τράπεζας της Ελλάδος στην πλατεία Ελευθερίας της Θεσσαλονίκης*, Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος, Πολιτιστικό Κέντρο Βορείου Ελλάδος, Θεσσαλονίκη 1995, 13-20.

31. «Πέθανε ένας πατριάρχης», *Εμπρός*, 29 Νοεμβρίου 1930.

32. Ε. Δ. Ματθιόπουλος, «Η ελληνική συμμετοχή στην Μπιενάλε της Βενετίας και οι κυβερνητικές παρεμβάσεις στην τέχνη τη δεκαετία του '30», στην ιστοσελίδα του Υπουργείου Πολιτισμού και Τουρισμού, Greece at Venice Biennale, στη διεύθυνση http://greeceatvenice.culture.gr/index.php?option=com_content&view=article&id=3&Itemid=5&lang=el#_edn23 (10 Οκτωβρίου 2011).

33. Κωτίδης, ό.π., 105 Ε. Φεσσά-Εμμανουήλ, «Αριστοτέλης Ζάχος», Ε. Φεσσά-Εμμανουήλ, Ε. Β. Μαρμαράς, *Έλληνες αρχιτέκτονες*, Ηράκλειο 2005, 3-45.

34. «Τι θα ιδή ο επισκεπτόμενος την εγκαινιαζομένην αύριον έκθεσιν του Ζαππείου "Χαρά και Εργασία"», *Η Καθημερινή*, 2 Μαΐου 1938.

35. M. Michell, «Η Ελλάς εις την παγκόσμιον έκθεσιν - Το ελληνικόν τμήμα της εκθέσεως», *Εθνικός Κήρυξ*, 30 Απριλίου 1939. Η αείμνηστη Αλεξάνδρα Μωρέτη, υπεύθυνη για τον σχεδιασμό του περιπτέρου, μου είχε εμπιστευθεί σχετικό υλικό.

Αντίστοιχα, οι Έλληνες αστοί και διανοούμενοι ανέλαβαν το ρόλο του θεματοφύλακα του βυζαντινού πολιτισμού. Θεωρούσαν ότι, από το σύνολο των χωρών που διεκδικούσαν τη βυζαντινή παράδοση, η Ελλάδα ήταν η σημαντικότερη, επειδή διέθετε «τα περισσότερα και πιο αντιπροσωπευτικά μνημεία [...] με εξαίρεση τη βυζαντινή φιλολογία, λόγω των μεσαιωνικών κωδίκων που κλάπηκαν από τα μοναστήρια» και αποτελούσε «τὸ πλέον πρόσφορο ἔδαφος γιὰ τὴ μελέτη τοῦ βυζαντινοῦ πολιτισμοῦ»[36]. Για τον Διονύσιο Λοβέρδο γράφτηκε ότι «ὁσάκις ἔλθωσι ξένοι στὴν Ἑλλάδα καὶ γνωρισθῶσι μετ' αὐτοῦ, ἡ πρώτη αὐτοῦ σκέψις εἶνε νὰ τοὺς ὁδηγήσῃ μὲ τὰ ὡραῖα του αὐτοκίνητα εἰς τοὺς ἀρχαιολογικοὺς χώρους καὶ εἰς τὰ ἀρχαῖα καὶ Βυζαντινὰ ἱερά, συμπεριλαμβάνων πάντοτε καὶ κάποιον ἐκ τῶν ἀρχαιολόγων ἢ Βυζαντινολόγων μας»[37]. Άλλοι επιχορηγούσαν προγράμματα βυζαντινών μελετών στο εξωτερικό, όπως, για παράδειγμα, ο Αντώνης Μπενάκης που επιχορήγησε την έκδοση του περιοδικού *Corpus Bruxelleuse* του βυζαντινού φροντιστηρίου του Πανεπιστημίου των Βρυξελλών[38].

Κάτω από αυτές τις συνθήκες, η συλλογή βυζαντινών έργων και αντικειμένων προσείλκυε το ενδιαφέρον των Ελλήνων μεγαλοαστών. Από τους σημαντικότερους συλλέκτες ήταν ο Διονύσιος Λοβέρδος (1878-1934), ιδρυτής και διευθυντής της Λαϊκής Τράπεζας, ο οποίος, σύμφωνα με τις φήμες, ήταν ο πλουσιότερος Έλληνας πολίτης την εποχή εκείνη[39]. Το 1922 είχε αγοράσει, έναντι 200.000 δραχμών (περίπου 900 χρυσές λίρες), τη συλλογή μεταβυζαντινών πινάκων του Αλέξιου Κολυβά, του πατέρα της Αγγελικής Χατζημιχάλη, και το 1923, όταν αγόρασε την οικία Τσίλλερ στην οδό Μαυρομιχάλη, δημιούργησε ένα ιδιωτικό Βυζαντινό Μουσείο. Το ίδιο έτος προσφέρθηκε να επιχορηγήσει την αναστήλωση του ναού της Οδηγήτριας του Βροντοχίου στο Μυστρά[40], ενώ το 1924 παρήγγειλε στον Κόντογλου αντίγραφα αγιορειτικών εικόνων.

---

36. Ν.Α. «Βιβλιοκριτική της Επετηρίδος της Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών, έτος Ϛ', Αθήνα, 1929», ό.π.

37. Αλ. Φιλαδελφεύς, «Μία ωραία δωρεά», *Εμπρός*, 13 Ιουνίου 1923.

38. Ι. Συκουτρής, «Η βυζαντινολογία», *Νέα Εστία*, τ. 9, Ιανουάριος -Ιούνιος 1931, 434-435.

39. «Διονύσιος Λοβέρδος», *Νέα Εστία*, τ. 16, Ιούλιος-Δεκέμβριος 1934, 806-807.

40. Φιλαδελφεύς, ό.π. Το ενδιαφέρον του Λοβέρδου για τη βυζαντινή τέχνη ήταν τόσο γνωστό στην αθηναϊκή κοινωνία, ώστε ο κακοποιός Χριστοφιλέας σχεδίαζε να τον απαγάγει (1929) έναντι λύτρων 2.000.000 δραχμών (5300 χρυσών λιρών), παρασέρνοντας τον με δέλεαρ την πώληση βυζαντινών εικόνων· «Πώς θα ελληστεύετο ο κ. Διον. Λοβέρδος», *Εμπρός*, 6 Νοεμβρίου 1929.

Η ανάπτυξη της γνώσης για τον βυζαντινό πολιτισμό και η διάδοσή της στο ευρύτερο κοινό

Η επανεκτίμηση της αξίας του Βυζαντίου στη διάρκεια του Μεσοπολέμου ήταν επίσης αποτέλεσμα της συναφούς επιστημονικής γνώσης, που συσσωρεύτηκε από τα τέλη του 19ου αιώνα. Ιδρύθηκαν φορείς και μουσεία για τη μελέτη του βυζαντινού πολιτισμού και τη διάσωση των μνημείων του, μαθήματα εντάχθηκαν στο πανεπιστημιακό πρόγραμμα και πανεπιστημιακές έδρες δημιουργήθηκαν· μελέτες των ξένων βυζαντινολόγων μεταφράσθηκαν στην ελληνική γλώσσα· Έλληνες αρχαιολόγοι, με περιηγήσεις στην Ελλάδα και το εξωτερικό, άρχισαν να γνωρίζουν τα βυζαντινά μνημεία, να ενδιαφέρονται για τη διάσωσή τους και να συμβάλουν στη βυζαντινή ιστοριογνωσία[41]. Η γνώση αναπτυσόταν ολοένα και περισσότερο την περίοδο του Μεσοπολέμου, οπότε ξεκίνησε η συστηματική αναστύλωση και συντήρηση βυζαντινών μνημείων από Έλληνες και ξένους[42] και εμπλουτίσθηκαν οι συλλογές, κρατικές και ιδιωτικές[43]. Για πρώτη φορά, εκδίδονταν στην Ελλάδα τόσα πολλά βιβλία και περιοδικά σχετικά με την ιστοριογνωσία και ειδικά με την ιστορία του βυζαντινού πολιτισμού[44]. Το 1930 διοργανώθηκε στην Αθήνα το Γ′ Διεθνές Βυζαντινολογικό Συνέδριο, που έδωσε ακόμα μεγαλύτερη ώθηση στις βυζαντινές σπουδές στην Ελλάδα.

Οι εξελίξεις αυτές έστρεψαν το ενδιαφέρον στην Ορθόδοξη Εκκλησία. Η αναζήτηση της γνήσιας βυζαντινής μουσικής και της αγιογραφίας, που τους προηγούμενους αιώνες είχαν αλλοτριωθεί από τη δυτική επίδραση, συγκαταλέγονταν μεταξύ των φλεγόντων ζητημάτων της περιόδου. Στα μεγάλα αστι-

41. Τ. Κιουσοπούλου, «Οι βυζαντινές σπουδές στην Ελλάδα (1850-1940)», *Από τη Χριστιανική Συλλογή στο Βυζαντινό Μουσείο*, ό.π., 25-36· Ό. Γκράτζιου, «"...προς δόξαν της τε Εκκλησίας και της Πατρίδος". Το Χριστιανικόν Αρχαιολογικόν Μουσείον και ο Γεώργιος Λαμπάκης», ό.π., 37-52· Ε. Χαλκιά, «Βυζαντινόν Μουσείον: Ναός της Τέχνης και της Ιστορίας της Μεσαιωνικής Ελλάδος», ό.π., 53-63.

42. Ειδικά για το έργο της Αμερικανικής Αρχαιολογικής Σχολής βλ. K. Kourelis, «Byzantium and the avant-garde, excavations at Corinth 1920s-1930», *Hesperia*, 76 (2007), 391-442.

43. Α. Τσάκαλος, «Οι συλλέκτες και τα μουσεία τους», *Από τη Χριστιανική Συλλογή στο Βυζαντινό Μουσείο*, ό.π., 386-389.

44. Τουλάχιστον τρία περιοδικά ειδικεύονταν στις βυζαντινές σπουδές: το *Byzantinisch – Neugriechische Jarbücher* (Ν. Βέης, 1921) που είχε διεθνή χαρακτήρα, η *Επετηρίς της Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών* (1924 κε.) και το *Δελτίον της Χριστιανικής και Αρχαιολογικής Εταιρείας* (1892-1911, 1924-1928, 1933-1939). Βλ. επίσης W. Miller, «Recent works on Medieval, Turkish and Modern Greece», *Cambridge Historical Journal*, τ. 2, τχ. 33, 1928, 229-247· W. Miller, «Recent publications on Medieval and Modern Greek History», *The American Historical Review*, τ. 37, τχ. 2, Ιανουάριος 1932, 272-279.

κά κέντρα, εξωραΐζονταν βυζαντινοί ναοί ή ανοικοδομούνταν νέοι, με πρότυπα ναοδομίας που απομακρύνονταν από το κλασικό ύφος του παρελθόντος και στρέφονταν στο βυζαντινό[45]. Η συμβολή του Αριστοτέλη Ζάχου (1871-1939) έχει πλέον καταξιωθεί[46]. Ως χαρακτηριστικό παράδειγμα της μεσοπολεμικής αντίληψης για επαναφορά των μνημείων στα «βυζαντινά πρότυπα» αναφέρουμε εδώ την αποκατάσταση του πανεπιστημιακού ναού της Καπνικαρέας (1931-38): οι τοιχογραφίες ανατέθηκαν στον Φώτη Κόντογλου· «ὁ ἀποκρουστικὸς θρόνος καὶ ὁ ἄμβωνας τῶν νεωτέρων χρόνων» αντικαταστήθηκαν με έπιπλα σχεδιασμένα «κατὰ πρότυπόν του θρόνου τοῦ Μαξιμιανοῦ καὶ τοῦ ἄμβωνος τῆς Ραβέννης», ενώ τα «ἀκαλαίσθητα ἄμφια μετὰ τῶν ψευδόχρυσων κοσμημάτων κατὰ τὰ ρωσικά, ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον, πρότυπα [ἀντικαταστάθηκαν] διὰ λευκῶν ἐκ λινοῦ ἢ καθαρᾶς ἑλληνικῆς μετάξης ἀμφίων μετὰ κοσμημάτων γνησίας βυζαντινῆς κεντητικῆς τέχνης»[47].

Οι Έλληνες ζωγράφοι στρέφονταν στη βυζαντινή παράδοση είτε για να εκκαθαρίσουν την εκκλησιαστική τέχνη από τη ναζαρηνή επίδραση των Βαυαρών του 19ου αιώνα, είτε για να εντοπίσουν σε αυτήν αισθητικά στοιχεία και αξίες που θα τους επέτρεπαν να δημιουργήσουν σύγχρονη ελληνική τέχνη, εναρμονισμένη με τις διεθνείς πρωτοποριακές εξελίξεις. Τον δρόμο άνοιξε ο Κ. Παρθένης (*Θρήνος*, 1917) και ακολούθησαν οι Φ. Κόντογλου, Σπ. Παπαλουκάς, Ν. Εγγονόπουλος, Γ. Τσαρούχης, Π. Ρέγκος, Σπ. Βασιλείου και Αγ. Αστεριάδης. Ο Κόντογλου, αλλά και άλλοι καλλιτέχνες, υιοθέτησαν το βυζαντινό ύφος όχι μόνο στο εκκλησιαστικό αλλά και στο κοσμικό έργο τους[48]. Απόηχοι της αναβίωσης του Βυζαντίου παρατηρούνται και στο κοσμικό έργο άλλων καλλιτεχνών της περιόδου, όπως στον Παύλο Μαθιόπουλο (*Βυζαντινή πριγκήπισσα*, Εικ. 3), που ενέταξε βυζαντινή θεματική σε αισθητική που απευθυνόταν στα πρότυπα της αθηναϊκής μεγαλοαστικής τάξης.

Στον τομέα της αρχιτεκτονικής, η αναβιωμένη βυζαντινή παράδοση επηρέασε και τα σχέδια ιδιωτικών –πέραν των δημοσίων– κτηρίων. Ο Αρ. Ζάχος σχεδίασε την οικία της Αγγ. Χατζημιχάλη, ενώ ήταν υπεύθυνος για την αποκατάσταση του μεγάρου της δούκισσας της Πλακεντίας (1926), στο οποίο στεγά-

45. Η εκκλησιαστική αρχιτεκτονική του Μεσοπολέμου δεν έχει ακόμα μελετηθεί. Από τα σπαράγματα των πληροφοριών που έχουμε η μέχρι στιγμής γενική εικόνα δηλώνει τη μεταστροφή από το κλασικό ύφος στο νεοβυζαντινό. Για την πληροφορία αυτή ευχαριστώ την αναπλ. καθηγήτρια Θάλεια Μαντοπούλου-Παναγιωτοπούλου.

46. Για το έργο του Αρ. Ζάχου βλ. Φεσσά-Εμμανουήλ, «Αριστοτέλης Ζάχος», ό.π.

47. Α. Αλιβιζάτος, «Ο πανεπιστημιακός ναός της Καπνικαρέας», *Επιστημονική Επετηρίς Θεολογικής Σχολής Πανεπιστημίου Αθηνών*, τ. 4, 1937-38, 169-188.

48. Γ. Μωυσείδου (επιμ.), *Βυζάντιο και νεώτερη τέχνη - Η πρόσληψη της βυζαντινής τέχνης στην ελληνική ζωγραφική του α΄ μισού του 20ού αιώνα*, κατάλογος έκθεσης, φθινόπωρο 2009 - άνοιξη 2010, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, Αθήνα 2009, passim.

στηκε το Βυζαντινό Μουσείο, καθώς και για τα βυζαντινά δωμάτια της οικίας Λοβέρδου στην οδό Μαυρομιχάλη, για τη στέγαση της ομώνυμης συλλογής.

Το Βυζάντιο αποτελούσε σημείο αναφοράς και για τους Έλληνες λογοτέχνες[49]. Οι παλαιότεροι, Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης (*Γυφτοπούλα*, 1884)[50], Κ. Παλαμάς (*Η φλογέρα του βασιλιά*, 1910) και Πηνελόπη Δέλτα (*Για την πατρίδα*, 1909 *Τον καιρό του Βουλγαροκτόνου*, 1911) παρέμεναν δημοφιλείς, ιδιαίτερα για τα βυζαντινά θέματά τους[51]. Ως εκπρόσωπος της κυρίαρχης τάσης, ο Παλαμάς τόνιζε την ηρωική πλευρά του Βυζαντίου, ενώ ο Κ. Π. Καβάφης μας δείχνει ένα Βυζάντιο που στρέφεται εναντίον του εαυτού του, απηχώντας όσα συνέβαιναν στην Ελλάδα[52]. Στα τέλη της δεκαετίας του 1920 από τη βυζαντινή παράδοση επηρεάστηκαν ο Φ. Κουκουλές (*Βυζαντινόν παραμύθι*, 1928) κ.ά[53].

Η γνώση που είχε αποκτηθεί σχετικά με τον βυζαντινό πολιτισμό εκλαϊκευόταν και μεταδιδόταν στο ευρύτερο κοινό με διαλέξεις, εκδόσεις και δημοσιεύσεις στις εφημερίδες. Μαθήματα και διαλέξεις, σχετικές με τη βυζαντινή ιστορία, δίδονταν πλέον για το κοινό από την Εταιρία των Φίλων του Λαού (1927), τον Φιλολογικό Σύλλογο «Παρνασσός», τη «Χριστιανική Αρχαιολογική Εταιρεία» και άλλους φορείς. Το 1928 ο Γ. Σωτηρίου έδωσε διάλεξη «Περὶ τῶν πέριξ τῶν Ἀθηνῶν βυζαντινῶν μνημείων μετὰ προβολῶν φωτεινῶν εικόνων»[54].

Τα βυζαντινά και μεσαιωνικά μνημεία ήταν προσφιλείς προορισμοί ταξιδιών, ιδιαίτερα για την αστική τάξη, σε μια εποχή που τα μέλη της είχαν αρχίσει να περιηγούνται την Ελλάδα με τα αυτοκίνητά τους[55]. Από τους πλέον

---

49. Βλ. την ομιλία του Κ. Παλαμά στο βυζαντινολογικό συνέδριο της Αθήνας το 1930 «Η βυζαντινή μας κληρονομιά εις την νέαν ελληνικήν ποίησιν», A. K. Orlandos (επιμ.), *IIIme Congrès International des Études Byzantines Athènes, 1930*, Athènes 1932, 76-83.

50. «Ο Παπαδιαμάντης είναι η Ελλάδα και η Ορθοδοξία». Φ. Κόντογλου, «Ο Παπαδιαμάντης ο πνευματικός οδηγός μας», Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, *Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης: Είκοσι κείμενα για τη ζωή και το έργο του*, Αθήνα 1979, 233.

51. Το 1930 η Π. Δέλτα βραβεύθηκε από την Ακαδημία Αθηνών για το μυθιστόρημά της *Βασίλειος Β' Βουλγαροκτόνος*. M. Spanaki, «Byzantium and the Novel in the Twentieth Century: From Penelope Delta to Maro Douka», D. Ricks - P. Magdalino, *Byzantium and the Greek Identity*, Centre for Hellenic Studies, King's College London, 4, Aldershot: Ashgate 1998, σ. 119-130. Μ. Λουκάκη, *Ο Βασίλειος Β' Βουλγαροκτόνος και η Πηνελόπη Δέλτα*, Αθήνα 1996.

52. A. Hirst, "Two cheers for Byzantium: equivocal attitudes in the poetry of Palamas and Cavafy," *Byzantium and the Greek Identity*, ό.π., 105-117.

53. Δ. Ι. Καλογερόπουλος, «Ο φιλολογικός απολογισμός του έτους που λήγει απόψε», *Εμπρός*, 1 Ιανουαρίου 1930. Σύμφωνα με τον απολογισμό του Καλογερόπουλου, το 1929 «…είχομεν και τα πρώτα βυζαντινά διηγήματα».

54. *Εμπρός*, 31 Μαΐου 1928.

55. Κατά τη διάρκεια του Γ' Βυζαντινολογικού Συνεδρίου στην Αθήνα διοργανώθηκε πε-

δημοφιλείς προορισμούς ήταν ο Μυστράς και το Άγιον Όρος. Στο Άγιο Όρος η προσέλευση Ελλήνων επισκεπτών αυξήθηκε. Ήδη το 1912 το είχαν επισκεφθεί οι Α. Σικελιανός και Ν. Καζαντζάκης. Τη δεκαετία του 1920 ακολούθησαν οι Φ. Κόντογλου (1922, 1924), Σπ. Παπαλουκάς (1923), Λ. Κογεβίνας, ενώ στη δεκαετία του 1930 οι Πολ. Ρέγκος (1933)[56] και Άγγ. Σεραϊδάρης (1935).

Οι περισσότεροι επισκέπτες δημοσιοποίησαν την εμπειρία τους. Τα σχετικά με τον Άθω έργα του Κόντογλου και του Παπαλουκά εκτέθηκαν σύντομα σε Αθήνα και Θεσσαλονίκη (Εικ. 4). Οι εκθέσεις αυτές αποτελούσαν τόπο συνάντησης όσων οραματίζονταν εκείνη την εποχή τη δημιουργία σύγχρονης ελληνικής τέχνης με ελληνική ταυτότητα. Εκδόθηκαν, μάλιστα, και σχετικά βιβλία (Κόντογλου, *Η τέχνη του Άθω*, 1923). Οι εφημερίδες επιστράτευσαν λόγιους, όπως του Ν. Καζαντζάκη και της Αθ. Ταρσούλη, για να μεταφέρουν στο αναγνωστικό κοινό, με γλαφυρό λόγο και σκίτσα, εντυπώσεις από τις περιηγήσεις τους στα μεσαιωνικά μνημεία[57]. Τα βιβλία και τα άρθρα με ταξιδιωτικές εντυπώσεις ή με τις τελευταίες ειδήσεις, και ενίοτε με φωτογραφίες, από τις αρχαιολογικές ανασκαφές παρείχαν πληροφορίες και ερεθίσματα σε όσους δεν μπορούσαν να ταξιδέψουν.

Παραστάσεις του Βυζαντίου στο ευρύτερο κοινό μετέδιδαν τα θεατρικά σκηνικά και οι μουσειακές εκθέσεις που διοργανώνονταν στην Ελλάδα. Το 1930 στην Αθήνα μπορούσε κανείς να δει βυζαντινά εκθέματα σε τρία μουσεία: στο Μουσείο Λοβέρδου, στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο καθώς και στο Εθνικό Μουσείο Κοσμητικών Τεχνών[58]. Το 1931 άνοιξε τις πύλες του και το

ριήγηση στο Μυστρά. Οι εφημερίδες της εποχής έγραφαν «Μία σειρά αυτοκινήτων διασχίζει τους κάμπους της Πελοποννήσου». «Οι ξένοι μας στον Μιστράν», *Εμπρός*, 25 Οκτωβρίου 1930.

56. *Βυζάντιο και νεώτερη τέχνη*, ό.π., 21-27.

57. Ν. Καζαντζάκης (απεσταλμένος), «Η γοητεία της Σπάρτης, Μυστράς μεγαλοπρεπή βυζαντινά ανάκτορα», *Η Καθημερινή*, 22 Νοεμβρίου 1937. Βλ. επίσης Φ. Κόντογλου, *Ταξείδια*, σε διάφορα μέρη της Ελλάδας και της Ανατολής, περιγραφικά του τι απόμεινε από τα χρόνια των Βυζαντινών, των Φράγκων, των Βενετσάνων και των Τούρκων, Αθήνα, 1928· Αθηνά Ταρσούλη, *Κάστρα και πολιτείες του Μοριά*, Αθήνα 1934. Η Ταρσούλη στο περιοδικό *Νέα Εστία* είχε αρχίσει να δημοσιεύει σκίτσα και ταξιδιωτικές εντυπώσεις ήδη από το 1927 και συστηματικά το 1930.

58. Το 1886 η Χριστιανική Αρχαιολογική Εταιρεία είχε ξεκινήσει τη συγκέντρωση εκκλησιαστικών αντικειμένων. Το 1914 ιδρύθηκε το Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο Αθηνών, το δεύτερο εθνικό μουσείο της χώρας μετά το Αρχαιολογικό. Επειδή υπήρχε φόβος βομβαρδισμού της Θεσσαλονίκης, μεταφέρθηκαν στο μουσείο οι σημαντικότερες εικόνες από την πόλη αυτή (1915). Το 1923 οι συλλογές της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας και του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου Αθηνών ενώθηκαν και μέρος τους εκτέθηκε στο κοινό τον επόμενο χρόνο (1924) σε αίθουσες της Ακαδημίας Αθηνών. Το 1918 ιδρύθηκε το Μουσείο Ελληνικών Χειροτεχνημάτων, που μετονομάσθηκε το 1923 Εθνικό Μουσείο Κοσμητικών Τεχνών και το 1931 Μουσείο Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης. Βλ. Δ. Κωνστάντιος, *Βυζαντινό Μουσείο: Το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον*, Αθήνα 2009· του ιδίου, *Η ιστορία της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, Αθήνα 2009.

Μουσείο Μπενάκη. Επιπλέον στην Κόρινθο, στον χώρο τον ανασκαφών, η Αμερικανική Αρχαιολογική Σχολή είχε δημιουργήσει και αυτή ένα μουσείο[59].

Τα θεατρικά έργα με βυζαντινό θέμα προσείλκυαν το κοινό, διότι όχι μόνον διέγειραν εθνικά και θρησκευτικά αισθήματα, αλλά και ο θρυλικός πλούτος των βυζαντινών παλατιών πρόσφερε μεγάλες δυνατότητες για θέαμα. Επίσης, η αναφορά σε ίντριγκες και αμφιλεγόμενες προσωπικότητες έκαναν τις παραστάσεις συναρπαστικές. Για παράδειγμα, ένα από τα θεατρικά έργα της περιόδου, το χορόδραμα ο «Διγενής Ακρίτας» του Αλ. Γαλανού (θέατρο Ολύμπια, 1928) προβλήθηκε στον τύπο με περιγραφή που δεν αφορούσε την υπόθεση αλλά το θέαμα και το θρύλο: «μὲ μυθώδη πολυτέλειαν καὶ ἐξαιρετικὴ δραματικὴν τέχνην θὰ ἐκτυλιχθῇ ἀπὸ σκηνῆς μία τῶν ὡραιοτέρων σελίδων τῆς ἐνδοξοτέρας περιόδου τῆς βυζαντινῆς μας αὐτοκρατορίας μὲ τοὺς θρυλικοὺς ἥρωας, τὸν ἀκατάβλητο Διγενῆ Ἀκρίτα, τὴν πεντάμορφη καὶ γλυκειὰ Ἡλιογέννητη, τὴν ἀγρία ἀμαζόνα Μαξιμία»[60].

Η απήχηση που είχε στο ευρύτερο κοινό η γνώση της βυζαντινής ιστορίας τεκμηριώνεται και με ποσοτικά στοιχεία. Σύμφωνα με υπολογισμούς της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας το 1904, στην απαρχή της δημοτικότητας του βυζαντινού πολιτισμού, επισκέφθηκαν το Μουσείο 17.955 άτομα[61]. Τις εκδηλώσεις που διοργάνωσε το Λύκειον των Ελληνίδων το 1928 παρακολούθησαν 60-70.000 θεατές[62]. Το 1929 περισσότερα από 200 άτομα συμμετείχαν σε διοργάνωση «ἐπιστημονικῆς ἐκδρομῆς» της Εταιρίας Βυζαντινών Σπουδών στη Ζάκυνθο[63].

Η μελέτη του υλικού πολιτισμού των Βυζαντινών και η αναβίωση των εφαρμοσμένων τεχνών

Από τα τέλη του 19ου αιώνα, τόσο στο εξωτερικό όσο και στην Ελλάδα, παρατηρούνται προσπάθειες να γνωρίσουν οι σύγχρονοι τον υλικό πολιτισμό των Βυζαντινών και να δημιουργήσουν βυζαντινά ή με βυζαντινίζουσα αισθητική έπιπλα, ενδύματα και εσωτερικούς χώρους. Την περίοδο του Μεσοπολέμου, διάφοροι παράγοντες ενέτειναν την προσπάθεια αυτή. Η μαρξιστική επιρροή, η διόγκωση των λαϊκών στρωμάτων των πόλεων, ο μαζικός πολιτισμός, καθώς και ο κορεσμός που γνώριζε η ιστορία των μεγάλων μαχών και ηρώων, μετέστρε-

59. Kourelis, ό.π., 402-404.

60. *Εμπρός*, 27 Μαΐου 1928. Βλέπε επίσης ανάλογη περιγραφή για την παράσταση «Η νύμφη του αυτοκράτορα», που δόθηκε από το ζεύγος Κανέλλου στο θέατρο Ηρώδου του Αττικού το επόμενο έτος. *Εμπρός*, 23 Αυγούστου 1929.

61. *Δελτίον Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 1906, 9.

62. «Από του Ορφέως εις το Βυζαντινόν μεγαλείον», ό.π.

63. «Από την κίνησιν της πόλεως», *Εμπρός*, 27 Αυγούστου 1929.

φαν το ενδιαφέρον του κοινού από τα ηρωικά κατορθώματα και τα υψηλά ιδεώδη στην ιστορία μικρής κλίμακας. Ωστόσο, μια τέτοια γνώση εξυπηρετούσε και εθνικές σκοπιμότητες, διότι αποδείκνυε τη σχέση μεταξύ των αρχαίων και των νεοελληνικών εθίμων και άρα «τὴν ἀδιάσπαστον τοῦ Ἑλληνικού βίου συνέχειαν καὶ ἑνότητα»[64].

Ο πρώτος συστηματικός μελετητής του υλικού βυζαντινού πολιτισμού στην Ελλάδα ήταν ο Φαίδων Ι. Κουκουλές (1881-1956). Το 1912 στο 16ο Συνέδριο των Ανατολιστών στην Αθήνα, εξέφρασε την πρόθεσή του να συνάξει «τῶν παρὰ τοῖς μεσαιωνικοῖς συγγραφεῦσι φερομένων λαογραφικῶν εἰδήσεων», δεδομένου ότι, ενώ οι αρχαιολόγοι γνώριζαν πολλά για τον ιδιωτικό βίο των αρχαίων, δεν συνέβαινε το ίδιο με τους βυζαντινολόγους «οἵτινες ἀπὸ πολλοῦ αἰσθάνονται τὴν ἔλλειψιν βιβλίου πραγματευομένου ἐν πάσῃ δυνατῇ λεπτομερείᾳ τὸν ἰδιωτικὸν βίον τῶν βυζαντινῶν». Το 1931 στο Πανεπιστήμιο Αθηνών δημιουργήθηκε Έδρα Δημοσίου και Ιδιωτικού Βίου των Βυζαντινών, την οποία κατέλαβε ο Κουκουλές. Τα επόμενα χρόνια δημοσίευσε μελέτες, έδωσε διαλέξεις και εξέδωσε βιβλία για το αντικείμενο αυτό[65].

Στην ανάδειξη των βυζαντινών εφαρμοσμένων τεχνών συνέβαλαν η μελέτη των μνημείων, η αποκατάσταση των παλαιών εκκλησιών και η δημιουργία νέων. Ο Αναστάσιος Ορλάνδος, με τη γνώση που αποκόμισε από τη μελέτη των εκκλησιαστικών τέμπλων, σχεδίασε για τον προσωπικό του χώρο νεοβυζαντινά έπιπλα (Εικ. 5)[66]. Τις βυζαντινές εφαρμοσμένες τέχνες ανέδειξαν επίσης τα μουσεία που, καθώς είχαν μόλις ιδρυθεί, άρχισαν να εκδίδουν βιβλία σχετικά με τις συλλογές τους (Άννη Αποστολάκη, *Τὰ κοπτικὰ ὑφάσματα τοῦ ἐν Ἀθήναις Μουσείου Κοσμητικῶν Τεχνῶν*, 1932).

Η συσχέτιση του βυζαντινού πολιτισμού με τον ελληνικό λαϊκό (λαϊκοβυζαντινό)

Οι βυζαντινές εφαρμοσμένες τέχνες αναδείχθηκαν επίσης λόγω της σχέσης τους με τον λαϊκό πολιτισμό, διότι ο δεύτερος θεωρήθηκε συνέχεια του βυζα-

---

64. *Βυζαντινών βίος και πολιτισμός*, ό.π.

65. Γ. Μέγας, «Λόγος επικήδειος εις Φαίδωνα Κουκουλέ», *Επιστημονική Επετηρίς Φιλοσοφικής Σχολής Πανεπιστημίου Αθηνών*, περ. Β΄, τ. 6, 1955-56, 627-629. Γ. Θ. Ζώρας «Επιμνημόσυνος λόγος εις Φαίδωνα Κουκουλέ», ό.π., 630-632. Φ. Κουκουλές, *Συμβολή εις την μεσαιωνικήν ελληνικήν λαογραφίαν*, Αθήνα 1914.

66. Ο αείμνηστος Δημήτρης Κωνστάντιος, είχε την καλοσύνη να μου παραχωρήσει αντίγραφα φωτογραφιών από τα έπιπλα του Α. Ορλάνδου. Βλ. επίσης Πόπη Ζώρα, «Η ξυλόγλυπτη διακόσμηση του γραφείου του Ορλάνδου με σχέδια του ιδίου», *Αναστάσιος Ορλάνδος, Ο άνθρωπος και το έργον του*, Αθήνα 1978, 182-191.

ντινού, και της σχέσης τους με τον ανατολίτικο (τουρκικό) και τον βαλκανικό πολιτισμό. Την αντίληψη αυτή μετέδιδαν οι μελέτες των βυζαντινολόγων αλλά και των λαογράφων, μεταξύ των οποίων η Αγγελική Χατζημιχάλη, που υπήρξε την εποχή εκείνη η πρωτεργάτρια του κινήματος για την ανάδειξη των λαϊκών τεχνών. Η αντίληψη αυτή επικρατούσε και στο ευρύτερο κοινό. Εξαιτίας του είδους των εμπορευμάτων, που διακινούνταν στην αγορά της Αθήνας στην περίοδο του Μεσοπολέμου, ιδιαίτερα μετά την άφιξη του προσφυγικού πληθυσμού, οι Αθηναίοι αντιλαμβάνονταν την πρωτεύουσα ως «[…] Πανανατολικό κέντρο. Η χοάνη που μέσα της συμφύρονται οι παραδόσεις οι νησιώτικες, οι Βαλκανικές και οι Μικρασιατικές: Τάπητες κάθε λογής […] Οι φαγιάντσες της Ελληνικής Κιουτάχειας, που συνεχίζουν εδώ τη Βυζαντινοτουρκική παράδοση και προσπαθούν να τη διασκελίσουν»[67].

Στις εκθέσεις, εμπορικές ή καλλιτεχνικές, θεωρούνταν αυτονόητο ότι οι αγιογραφίες αναδεικνύονταν όταν πλαισιώνονταν από έργα της Ανατολής και το αντίθετο. Όταν ο Παπαλουκάς εξέθεσε στη Θεσσαλονίκη πίνακες με τοπία από το Άγιον Όρος (1924), το πάτωμα του εκθεσιακού χώρου στρώθηκε με χαλιά της εταιρείας «Ηνωμένοι Βιομήχανοι Ταπήτων Ανατολής», μιας από τις πολλές εταιρείες κατασκευής χειροποίητων ανατολίτικων χαλιών, που είχαν ιδρυθεί στην Ελλάδα μετά την έλευση του προσφυγικού πληθυσμού[68]. Ο Στρατής Δούκας, που μερίμνησε για τη διοργάνωση της έκθεσης, σημείωνε στον κατάλογό της: στις «αξιοθαύμαστες συλλογές ταπήτων αυτού του οίκου μπόρεσα να βρω […] ό,τι μου χρειαζόταν για να δέσω το σύνολο της εκθέσεώς μου».[69] Αντίστοιχα, όταν το 1927 οι κυρίες των «Αμερικανικών φιλανθρωπικών εν Ελλάδι καταστημάτων των προσφυγικών νοσοκομείων» διοργάνωσαν έκθεση ελληνικής λαϊκής τέχνης, συμπεριέλαβαν κεραμικά της εταιρείας «Κεραμεικός», καθώς και εργόχειρα «ροδίτικα, βυζαντινά και σκυριανά»[70]. Βυζαντινά είδη περιελάμβανε και η Βαλκανική Έκθεση που διοργανώθηκε στην Αθήνα με την ευκαιρία της Βαλκανικής Διάσκεψης (1930).[71] Κεντήματα «ελληνικά, χωρικά, βυζαντινά» εξέθετε στα τέλη της δεκαετίας του 1930

67. Α. Καμπάνης, «Αίθουσα Κ΄: Κεραμουργία, Χειροτεχνία, Διακοσμητική», *Διαρκής Έκθεσις Ελληνικών Προϊόντων, 1933-1938, Ζάππειον, Αθήναι*, Αθήνα 1939, 175-176.

68. Ε. Χεκίμογλου - Ε. Ρούπα, «Η έκθεση του Σπύρου Παπαλουκά στη Θεσσαλονίκη, 25 Δεκεμβρίου 1924-25 Ιανουαρίου 1925». Μ. Καμπάνης (επιμ.), *Σπύρος Παπαλουκάς. Θητεία στον Άθω*, Άγιον Όρος 2003, 38-39. Μ. Καμπάνης (επιμ.), «Από τον κατάλογο της έκθεσης του 1924», ό.π., 285.

69. Καμπάνης (επιμ.), ό.π.

70. Κλ. Παράσχος, «Έκθεσις ελληνικής λαϊκής τέχνης οργανωθείσα από τις κυρίες των αμερικανικών φιλανθρωπικών εν Ελλάδι καταστημάτων», *Η Κυριακή του Ελευθέρου Βήματος*, 25 Σεπτεμβρίου 1927.

71. «Η λαϊκή τέχνη - Σκίτσα από την Βαλκανική Έκθεσιν», *Εμπρός*, 17 Οκτωβρίου 1930.

το «Ίδρυμα διά την προστασίαν της κατ' οίκον εργασίας, 'Η Πρόοδος'» κατά τη συμμετοχή του στη Διαρκή Έκθεση Ελληνικών Προϊόντων, 1933-1938 στο Ζάππειο.[72]

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, ήταν συνηθισμένο η εκκλησιαστική τέχνη να αποκαλείται λαϊκή[73]. Ωστόσο, όταν γινόταν σύγκριση μεταξύ των δύο, τα βυζαντινά θεωρούνταν πιο πλούσια και περίτεχνα από τα λαϊκά, ως προς τον διάκοσμο, τα υλικά και την υψηλού επιπέδου εκτέλεση της εργασίας,

Η ζήτηση αντικειμένων με νεοβυζαντινή αισθητική από την αστική τάξη

Μέσα από αυτή τη διαδικασία, η ιδεολογία μετατράπηκε σε μόδα. Το ευρύτερο κοινό αντιλαμβάνεται πιο εύκολα τα απτά παραδείγματα του υλικού πολιτισμού από τις θεωρητικές έννοιες του πνευματικού πολιτισμού. Έτσι, όταν άρχισε να σχηματίζεται η γνώση για τον υλικό πολιτισμό των προγόνων του, το ευρύτερο κοινό την αναζήτησε. Το ενδιαφέρον του κοινού για τις βυζαντινές εφαρμοσμένες τέχνες μαρτυρούν οι σχετικές διαλέξεις, καθώς και τα άρθρα που δημοσιεύτηκαν στα φιλολογικά περιοδικά και στις εφημερίδες της εποχής. Ενδεικτικά αναφέρουμε τη διάλεξη του Γ. Σωτηρίου, διευθυντή του Βυζαντινού Μουσείου, με θέμα «Η Βυζαντινή Χειροτεχνία» (1923) στο Λύκειον των Ελληνίδων[74], καθώς και άρθρα από τον ευρείας κυκλοφορίας έγκυρο Τύπο της εποχής: για τα βυζαντινά σμάλτα στην εφημερίδα *Η Κυριακή του Ελευθέρου Βήματος* (1927)[75] και για την καθέδρα του Μαξιμιανού στη Ραβέννα, στο περιοδικό *Νέα Εστία* (1933)[76] (το τελευταίο δημοσιεύθηκε ταυτόχρονα με τα έργα αποκατάστασης του πανεπιστημιακού ναού της Καπνικαρέας).

Τουλάχιστον από τα μέσα της δεκαετίας του 1920, οι άλλοτε «ξενομανείς» Έλληνες είχαν πλέον γίνει «παλαιομανείς» και «ελληνομανείς». Άρθρο σχετικά με τη μόδα στο αστικό περιοδικό *Τικ-Τακ* ανέφερε: «[...] σήμερα στὸν κα-

72. *Διαρκής Έκθεση Ελληνικών Προϊόντων Ζάππειον – Αθήναι, 1933-1938*, ό.π., 177.

73. «Λαϊκή χριστιανική τέχνη», *Η Κυριακή του Ελευθέρου Βήματος*, 24 Απριλίου 1927.

74. Από ανακοίνωση των εκδηλώσεων του Λυκείου Ελληνίδων στην εφημερίδα *Εμπρός*, 23 Δεκεμβρίου 1923.

75. Φ. Μιχαλόπουλος, «Τα βυζαντινά σμάλτα», *Η Κυριακή του Ελευθέρου Βήματος*, 1 Μαΐου 1927. Ο Φάνης Μιχαλόπουλος (1901-1960) ήταν απόφοιτος της Νομικής και εξελίχθηκε ως ιστορικός, συγγραφέας και δημοσιογράφος. Είναι ενδιαφέρον ότι στο άρθρο του παραπέμπει στους Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin* ([1]1910 και [2]1927) και Ch. Bayet, *L'art byzantin* (1883).

76. Οι πληροφορίες για την καθέδρα προέρχονταν από το βιβλίο του Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin*, σ. 296-300. Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, «Η καθέδρα του Μαξιμιανού», *Νέα Εστία*, τ. 14, αρ.168, Χριστούγεννα 1933, 33-35.

λό μας κόσμο ἔχει μεγάλη πέρασι πᾶν ὅ,τι εἶναι ἑλληνικό. Ἐνῶ μέχρι πέρυσι ἀκόμη ἡ ξενομανία μᾶς ἔκανε ν' ἀποκλείουμε τὰ ἀριστουργήματα τῆς ἐθνικῆς χειροτεχνίας, ἐφέτος τὰ ἑλληνικὰ μοτίβα στὰ πρωϊνὰ φορέματα, στὶς τσάντες, στὴ διακόσμησι, στὰ ἔπιπλα, εἶνε περιζήτητα»[77].

Τη μόδα των βυζαντινών αντικειμένων επισημαίνει ο Αλέξανδρος Φιλαδελφεύς στον πανηγυρικό λόγο που εκφώνησε το 1925 ως γενικός γραμματέας της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας για την τεσσαρακοστή επέτειο της ίδρυσής της: «Σήμερον [...] ἡ βυζαντινὴ τέχνη τυγχάνει τὸ μᾶλλον προσφιλὲς ἐντρύφημα τῶν ἐρασιτεχνῶν, πλούσιαι δὲ δέσποιναι καὶ πολυτάλαντοι συμπολίται κατασκευάζουσι σαλόνια καὶ μέγαρα μὲ βυζαντινὸν ρυθμὸν εἰς τὰς κεντρικωτάτας ὁδοὺς τῶν Ἀθηνῶν [...]».[78]

Το σημαντικότερο γνωστό δείγμα της νεοβυζαντινής αισθητικής την περίοδο του Μεσοπολέμου αποτελεί η οικία Λοβέρδου, που διαμορφώθηκε στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1920. Ο Λοβέρδος για να εκθέσει με τον αρτιότερο τρόπο τις εικόνες της συλλογής του ανέπλασε το εσωτερικό βυζαντινού ναού ούτως ώστε να δημιουργήσει «ἐν τῷ συνόλῳ τὴν ἐντύπωσιν τοῦ ἁρμόζοντος εἰς αὐτὰς ἐκκλησιαστικοῦ περιβάλλοντος», της «μεγαλοπρέπειας καὶ τῆς θρησκευτικῆς μυστικοπάθειας». Για τον σκοπό αυτόν συνέλεξε τμήματα «παλιών επίχρυσων εικονοστασίων και άλλων ξυλογλύπτων», τα οποία συνέθεσε σε σύνολο μέσα στο χώρο διαμορφώνοντας ειδικά ανοίγματα για την τοποθέτηση των εικόνων. Ανέθεσε επίσης στον αρχιτέκτονα και κατασκευαστή μωσαϊκών Πολυχρόνη Ρενιέρη να κατασκευάσει μωσαϊκά δάπεδα και τρούλους με ψηφιδωτά[79].

Η οικία Λοβέρδου δεν ήταν η μόνη, στην οποία αναβίωσε ο βυζαντινός ρυθμός. Από δημοσιεύματα στον τύπο της εποχής, γνωρίζουμε ότι τον νεοβυζαντινό ρυθμό εφάρμοσαν στην κατοικία τους ο Α. Πάλλης (Φωκυλίδου 6) και η Ελένη Ζούζουλα. Όπως στην οικία Λοβέρδου, έτσι και στο σαλόνι της οικίας Ζούζουλα, εκτός από έπιπλα βυζαντινού ρυθμού, χρησιμοποιήθηκε για τη διακόσμηση αυθεντικό ξυλόγλυπτο εκκλησιαστικό τέμπλο, το οποίο προερχόταν από το Μελένικο. Η συλλογή περιλάμβανε διάφορα άλλα αντικείμενα, όπως ένα «πήλινο πιάτο του 14ου αιώνα»[80].

---

77. Εύα (ψευδ.), «Λίγα περί μόδας», *Τικ-Τακ*, 29 Δεκεμβρίου 1930, 29.

78. Πανηγυρικός λόγος του γενικού γραμματέα της εταιρείας, Αλ. Φιλαδελφέως, *ΔΧΑΕ*, 1925, 85.

79. Δ. Λοβέρδος, *Μουσείον Διονυσίου Λοβέρδου*, Αθήνα 1946. Για την άδεια να επισκεφθώ την οικία Λοβέρδου ευχαριστώ την κυρία Αναστασία Λαζαρίδου, αναπλ. διευθύντρια του Βυζαντινού Μουσείου και για την επίσκεψη τον αρχαιολόγο-μουσειολόγο κ. Νικόλαο Κωνστάντιο.

80. Ο χώρος για το σαλόνι της οικίας Ζούζουλα κτίσθηκε σε σχέδια του Αριστοτέλη Ζάχου. «Το αριστείον γραμμάτων και τεχνών», *Ελεύθερον Βήμα*, 1 Απριλίου 1931· *Ελεύθερον Βήμα*, 18 Οκτωβρίου 1930. Ευχαριστώ την καθηγήτρια Ε. Φεσσά-Εμμανουήλ για την υπόδειξη αυτής της βιβλιογραφίας. Η Ελένη Ζούζουλα ήταν έφορος του Λυκείου Ελληνίδων και δημιουργός του τμή-

Στο αστικό μυθιστόρημα του Άγγελου Τανάγρα *Ο Πέπλος της Ίσιδος* οι δύο ηρωίδες, και κυρίως η Φυλλίδα, πλούσια, ελεύθερο πνεύμα και «νεοτεχνική», ήταν «ἄρρωστη [...] ἀπὸ τὴν εὔμορφη σύγχρονη ἀρρώστεια τῆς Βυζαντινολογίας καὶ μανιώδης συλλέκτρια βυζαντινολογημάτων [...]». Κάποιος επίδοξος εραστής της σκεφτόταν να προσελκύσει το ενδιαφέρον της φέρνοντας γι' αυτήν από το Παρίσι, «ἀπὸ τὸν Μαρτίν, ποὺ ἦταν γνωστὸς γιὰ τὰ θαυμάσια μωσαϊκὰ ποὺ κατασκεύαζε, ἕνα ὁλόκληρο σαλονάκι». Εκείνος που κατάφερε τελικά να την κατακτήσει, της αγόρασε από παλαιοπωλείο της Ερμού «κομψὸ Βυζαντινὸν ἀνάδεμα τῶν μαλλιῶν, ἔγκρουστον εἰς χρυσὸν ἔλασμα μὲ κομψοὺς σταυροὺς ἀνάμεσα εἰς περιστέρια». Η δεύτερη ηρωίδα, η Αθηναΐδα, διέθετε ήδη στην οικία της γραφείο και «κομψό, κουκλίστικο σαλονάκι, καθαρῶς βυζαντινοῦ ρυθμοῦ φορτωμένον κομμάτια τέμπλου, κεντήματα καὶ εἰκόνας...», ενώ χρησιμοποιούσε χαρτοφύλακες «μὲ ὡραῖον Βυζαντινὸ ἐξώφυλλον ἀπὸ ἐγκόσμητο [καὶ χρυσοκόσμητο] δέρμα μὲ χρωματισμένα πυρογραφήματα» [81].

Σύμφωνα με όσα γνωρίζουμε μέχρι στιγμής, στο σύνολο των διαφόρων νέοβυζαντινών αντικειμένων που κατασκευάστηκαν την περίοδο του Μεσοπολέμου, υπερτερούσαν τα έπιπλα. Έξοχα δείγματα επίπλων νεοβυζαντινής αισθητικής μας κληροδότησαν επίσης η Αγγ. Χατζημιχάλη[82], ενδεχομένως προϊόν της συνεργασίας της με τον Αρ. Ζάχο, καθώς και ο Α. Ορλάνδος (Εικ. 5) . Στην αναβίωση της παράδοσης των βυζαντινών εφαρμοσμένων τεχνών οφείλεται η δημοτικότητα των ψηφιδωτών και των κεντημάτων με χρυσό νήμα την περίοδο του Μεσοπολέμου· ενδεχομένως και των αντικειμένων από σμάλτο. Η γραφή, «βυζαντινού τύπου», εδραιώθηκε ως διακοσμητική, αν και ο Φ. Κόντογλου, από τα μέσα της δεκαετίας του 1920, διαμόρφωσε με βάση αυτήν τον γραφικό του χαρακτήρα[83].

Τα αντικείμενα με βυζαντινή αισθητική τα προτιμούσαν οι διανοούμενοι αστοί, καθώς και οι δημόσιες υπηρεσίες. Τα αγόραζαν όχι τόσο για να τα χρησιμοποιήσουν άμεσα, μια και δεν εκπλήρωναν τις προϋποθέσεις άνεσης και πρακτικής χρήσης που εν τω μεταξύ είχε συνηθίσει ο Έλληνας αστός, αλλά ως σύμβολα ελληνισμού, πνευματικής καλλιέργειας και πρωτοποριακής αντίληψης για να τοποθετηθούν σε κάποια γωνιά του σπιτιού.

ματος Παιδικής Αδελφότητας. Ο σύζυγός της, ο σταφιδέμπορας Απόστολος Ζούζουλας, ήταν βουλευτής Κορινθίας (1932) και από τους ιδρυτές του Λαϊκού Κόμματος.

81. Άγγ. Τανάγρας, *Ο πέπλος της Ίσιδος*, Αθήνα 1926, 82, 101, 165, 196, 237. Η υπόθεση διαδραματίζεται το 1914 αλλά γράφτηκε, κατά πάσα πιθανότητα, στις αρχές της δεκαετίας του 1920. Πριν εκδοθεί σε βιβλίο, δημοσιεύθηκε σε συνέχειες στην εφημερίδα *Εμπρός* το 1923.

82. Παρμενίδης – Ρούπα, ό.π., 532, 548-553.

83. Ευχαριστώ και από τη θέση αυτή τον επίκ. καθηγητή Γιώργο Κόρδη για τις πληροφορίες που μου παρέσχε σχετικά με το έργο του Κόντογλου, καθώς και τον αναπλ. καθηγητή Ευθύμιο Λίτσα για την ανάλυση της γραφής του Κόντογλου.

Η σύνδεση της ιστορικής γνώσης με την πραγματική οικονομία

Κάτω από αυτές τις συνθήκες, καλλιτέχνες, τεχνίτες, βιοτέχνες, επιχειρηματίες και ευπατρίδες κατόρθωσαν να υλοποιήσουν όσα οραματιζόταν η προηγούμενη γενιά, συνδέοντας την ιδεολογία με το εμπόριο και την ιστορική γνώση με την υλική παραγωγή, την πραγματική οικονομία. Αναζήτησαν στην παράδοση του Βυζαντίου, των προσφύγων, των Νέων Χωρών που προσαρτήθηκαν, καθώς και στη λαϊκή τέχνη της ελληνικής περιφέρειας, πρότυπα (σχεδιαστικούς κανόνες, μοτίβα και αξίες), τα οποία θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν για να αναβαθμιστεί η ελληνική παραγωγή και να εκφραστεί η εθνική ταυτότητα της χώρας. Ιδρύθηκαν μία σειρά από μικρές και μεγάλες ιδιωτικές επιχειρήσεις που κατασκεύαζαν νεοβυζαντινά και εν γένει «ελληνικής τέχνης» αντικείμενα.

Με τεκμήριο τη συμμετοχή στην έκθεση του Ζαππείου (1933-38) τη δεκαετία του 1930, στην Αθήνα λειτουργούσαν τουλάχιστον τέσσερα επιπλοποιεία που εξειδικεύονταν στην κατασκευή «βυζαντινών, σκυριανών και ελληνικής τέχνης» επίπλων: ο Σωτήριος Γ. Μαγιάσης, ο Αθανάσιος Μανώλης & Υιός, τα εκπαιδευτικά εργαστήρια του Ορφανοτροφείου «Αικατερίνης και Γεωργίου Χατζηκώνστα» και ο Ιωάννης Χατζίρης[84].

Εναρμονισμένες με τις απαιτήσεις της αγοράς αλλά και με τα ιδεώδη της αστικής τάξης, από τα μέλη της οποίας διοικούνταν, ήταν και οι επαγγελματικές σχολές της εποχής. Πέρα από το προαναφερθέν Ορφανοτροφείο Χατζηκώνστα, λειτουργούσαν στην Αθήνα η Διπλάρειος και η Σιβιτανίδειος (ιδρ. 1929, λειτουργ. 1933) και στη Θεσσαλονίκη το Παπάφειο Ορφανοτροφείο (ιδρ. 1903). Τα ξυλόγλυπτα παραδοσιακά έπιπλα ήταν ένα μία από τις βασικές μαθητικές εργασίες[85].

Σημαντικό έργο μας κληροδότησαν επίσης οι εταιρείες «Ανώνυμη Αγγειοπλαστική Εταιρεία Κιουτάχεια» (1925) και «Ελληνικές Τέχνες Α.Ε.» (1930), οι μέτοχοι των οποίων ήταν όλοι αστικής καταγωγής. Το 1929 ο Δημήτρης Ζάννος, ένας από τους σκαπανείς της ελληνικής βιομηχανίας, ανέφερε σε έκθεση που συνέταξε για την πορεία της εταιρείας «Κιουτάχεια»: «Εἶναι εἰς ὅλους γνωστὴ ἡ κολοσσιαία σημασία ἣν ἔχουν σήμερον διὰ πᾶσαν χῶραν ἀπὸ ἀπόψεως ἐθνικῆς καὶ κυρίως ἀπὸ ἀπόψεως πλουτοπαραγωγικῆς αἱ ἐφηρ-

---

84. «Κατάλογος εκθετών Αιθούσης Γ΄», *Διαρκής Έκθεσις Ελληνικών Προϊόντων 1933-1938, Ζάππειον, Αθήναι*, ό.π., 40.

85. Για το Παπάφειο Ορφανοτροφείο βλ. Ε. Ρούπα, «Το επιπλοποιείο του Παπάφειου Ορφανοτροφείου (1903-1978)» ,στο: Ε. Χεκίμογλου (επιμ.), *Το Παπάφειο ορφανοτροφείο και το επιπλοποιείο του*, Θεσσαλονίκη 1994, 44-69. Για τις άλλες σχολές βλ. Παρμενίδης - Ρούπα, ό.π., 542-543, 547.

μοσμέναι λαϊκαὶ τέχναι. [...] Διὰ τὴν Ἑλλάδαν ἡ ὁποία ἔχει δυστυχῶς τόσον δυσμενῶς ἐμπορικὸν ἰσοζύγιον [...] ἡ σημασία τῆς ἀναπτύξεως τῶν λαϊκῶν τεχνῶν [...] εἶναι ἀσυγκρίτως μεγαλειτέρα ἀπὸ ἀπόψεως πλουτοπαραγωγικῆς. [...] ὁποῖον μέγα πλοῦτον θεμάτων κεκτήμεθα ἐν Ἑλλάδι [...] καὶ ἐκ τῆς Βυζαντινῆς καὶ ἐκ τῆς συγχρόνου Λαϊκῆς Τέχνης, εἶναι προφανὲς ὅτι ἐὰν θὰ ἠδυνάμεθα νὰ χρησιμοποιήσωμεν τὸν πλοῦτον τοῦτον, ἐμπνεόμενοι ἐξ αὐτοῦ καὶ δημιουργοῦντες μίαν συγχρονισμένην Λαϊκὴν Τέχνην, θὰ ἠδυνάμεθα νὰ παραγάγωμεν βιοτεχνικὰ προϊόντα μεγίστης ἐμπορικῆς ἀξίας ... [καὶ] νὰ κατακλύσωμεν τὴν διεθνῆ ἀγοράν...».

Η «Ελληνικές Τέχνες Α.Ε.»[86] είναι μία εταιρία, για την οποία αξίζει να παρουσιάσουμε περισσότερα στοιχεία. Μέτοχοι ήταν οι Εθνική Τράπεζα (41,6%), Αντώνης Μπενάκης (30%), Σπύρος Λοβέρδος (16.6%), Θρασύβουλος Μπογδάνος (3,3%), Αναστάσιος Αδοσίδης (3,3%), Ιωάννης Βορρές (3,3%) και Στέλιος Παπαδημητρίου (1,6%). Επιπλέον, στο διοικητικό συμβούλιο μετείχαν οι D'Erlanger (1933), Αλέξανδρος Α. Πάλλης (1933-39), Νικόλαος Κιτσίκης (1934) , Γεώργιος Κοντολέων (1939), Εμμανουήλ Τσουδερός (1939) και Αριστείδης Κυριακίδης (1934-1939). Το κεφάλαιο της εταιρείας ήταν μικρό (300.000 δραχμές) και για την επίτευξη το έργου της χρηματοδοτήθηκε από την Επιτροπή Αποκαταστάσεως Προσφύγων. Η εταιρεία τον πρώτο χρόνο λειτούργησε υπό τη διεύθυνση του Χρήστου Λαδά, τον οποίον, μετά τον θάνατό του, αντικατέστησε η Έλλη Παπαδημητρίου[87].

Η εταιρεία ήταν πρωτοποριακή για τα ελληνικά δεδομένα. Το έργο της υπήρξε αξιέπαινο, ιδιαίτερα αν λάβουμε υπόψη το μικρό εταιρικό κεφάλαιο. Οι ιδρυτές συνειδητοποίησαν ότι οι ελληνικές τέχνες –από τη μινωική έως τη σύγχρονη λαϊκή– χάνονταν ή παραφθείρονταν και ότι έπρεπε να καταγραφούν. Επιπλέον, παρήκμαζαν, επειδή οι σύγχρονοι λαϊκοί τεχνίτες, λόγω έλλειψης αισθητικής παιδείας, τις αναπαρήγαν χωρίς να εφαρμόζουν πάντοτε υψηλά κριτήρια ποιότητας και αισθητικής. Τα προϊόντα της ελληνικής παράδοσης θα μπορούσαν να ανταγωνιστούν τα ξένα, εάν η ποιότητα της κατασκευής τους βελτιωνόταν και, σε ορισμένες περιπτώσεις, εάν η μορφή τους τροποποιούνταν, ούτως ώστε να μπορούν να ενσωματωθούν στο σύγχρονο αστικό περιβάλλον.

---

86. Τα στοιχεία προέρχονται από τον φάκελο της εταιρείας στο Ι.Α.Ε.Τ.Ε., Βιομηχανική Πίστη, αρ. 26-010/2379. Βλέπε επίσης και: Α. Δεληβοριάς, «Η ανάμνηση του παρελθόντος ως νοσταλγία μιας άλλης πραγματικότητας», στο: Α. Σαββάκης, *Ωσεί Μύρα, Γιάννης Τσαρούχης 1910-1989*, Αθήνα 1998, 59. Ευχαριστίες οφείλω στον καθηγητή κ. Άγγελο Δεληβορριά, διευθυντή του Μουσείου Μπενάκη, διότι μου παραχώρησε την άδεια να εξετάσω το αρχείο της «Ελληνικές Τέχνες Α.Ε.». Για τον ίδιο λόγο ευχαριστώ τις κυρίες Ιωάννα Πετροπούλου και Βαρβάρα Κοντογιάννη του Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών.

87. Ιωάννα Πετροπούλου, «Αρχείο Έλλης Παπαδημητρίου», *Δελτίο Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών*, τ. 13, 1999-2000, 269-324.

Για τον σκοπό αυτό, η εταιρεία σχημάτισε ομάδα καλλιτεχνών ή συνεργάστηκε με αρχαιολόγους και λαογράφους, οι οποίοι εκστράτευσαν στην Ελλάδα και φωτογράφιζαν ή εκπονούσαν σχέδια όλων των αντικειμένων που θεωρούσαν σημαντικά, κυρίως λαϊκής ή εκκλησιαστικής τέχνης. Στην καταγραφή απασχολήθηκαν νεαροί καλλιτέχνες της εποχής όπως οι ζωγράφοι Δ. Διαμαντόπουλος (1914-1995), Γιάννης Τσαρούχης (1910-1989), Φ. Κόντογλου (1895-1965), Γ. Μόσχος (1906-1990), Γ. Βελισσαρίδης (1909-1994) και Ν. Εγγονόπουλος (1907-1985), ο γλύπτης Θ. Κολοκοτρώνης (1910-1993) και άλλοι. Με την εταιρεία συνεργάστηκαν οι αρχαιολόγοι Α. Ορλάνδος και Ανδρέας Ξυγγόπουλος, οι αρχιτέκτονες Δημήτρης Πικιώνης και Κίμων Λάσκαρης. Στα αρχεία της εταιρείας, μέρος των οποίων διασώζεται σήμερα στο Μουσείο Μπενάκη και στο Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών, υπάρχουν σχέδια από εκκλησιαστικά μανουάλια, κανδήλια, έπιπλα, επισκοπικούς θρόνους, πόρτες, βημόθυρα, κορνίζες εικόνων, προσκυνητάρια και άλλα. Το 1933 η εταιρεία ανέλαβε «δι' ἐξόδων της τὴν ἔκδοσιν φωτογραφιῶν ἀπὸ ἐκκλησίας τοῦ Ὑμηττοῦ αἱ ὁποῖαι δυστυχῶς ἐλλείψει συντηρήσεως κινδυνεύουν νὰ χαθοῦν». Τον Αύγουστο-Σεπτέμβριο του 1932 η εταιρεία διοργάνωσε διαγωνισμό σχεδίων ελληνικού επίπλου[88].

Μέσα από όλες αυτές τις διαδικασίες, η εταιρεία δημιούργησε ένα αρχείο σκίτσων και φωτογραφιών, με πρωτότυπα αντικείμενα αλλά και με σύγχρονες παραλλαγές, τα οποία δειγμάτιζε στους ενδιαφερόμενους πελάτες στο κεντρικό πρατήριό της στη Λεωφόρο Αμαλίας 2 και, αργότερα, στο παράρτημά της στην Πλατεία Κολοκοτρώνη, στα πρατήρια των άλλων φορέων με τους οποίους συνεργάζονταν, όπως της εταιρείας «Κιουτάχεια», καθώς και σε εκθέσεις που διοργάνωνε ή λάμβανε μέρος, σε αστικά και παραθεριστικά κέντρα. Οι παραγγελίες των πελατών αναθέτονταν από την εταιρεία σε βιοτέχνες. Έως το 1932, η εταιρεία συνεργαζόταν με 150 βιοτέχνες σε όλη τη χώρα. Επιπλέον, οι βιοτέχνες χρησιμοποιούσαν τα πρατήρια της εταιρείας για να προωθούν στα αστικά κέντρα προϊόντα που κατασκεύαζαν σε μόνιμη βάση.

Με την προσδοκία των εξαγωγών, η «Ελληνικές Τέχνες Α.Ε.» συμμετείχε στην έκθεση των Παρισίων και του Σικάγου, ενώ διοργάνωσε έκθεση και στην Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου (1938). Η συγκέντρωση σχεδίων διακόπηκε για οικονομικούς λόγους το 1937· η εταιρεία διατηρήθηκε μέχρι το 1947, προσπαθώντας μάταια να ξεπεράσει τα οικονομικά προβλήματα που είχε αρχίσει να αντιμετωπίζει από το δεύτερο μισό της δεκαετίας 1930.

88. Από πληροφοριακό έντυπο της εταιρείας στη συλλογή μου.

Οι επιτεύξεις και η κριτική που ασκήθηκε στην αναβίωση του βυζαντινού πολιτισμού

Αντίθετα με τις ελπίδες των πρωτεργατών «η Ελληνική διακοσμητική να μην καταντήσει μόδα περαστική ή τυχαία εκμετάλλευσι της παραδόσεως», το νέο-βυζαντινό στιλ, αφού πρώτα μας έδωσε έξοχα δείγματα πολιτιστικής κληρονομιάς, τα οποία αναπαράγονταν μέχρι και τη δεκαετία του 1950, τυποποιήθηκε και παρήκμασε.

Η αναβίωση του Βυζαντίου εξελισσόταν παράλληλα με τη διάδοση των ξένων πρωτοποριακών τάσεων της εποχής στην Ελλάδα. Δεν ήταν λίγοι εκείνοι που τάσσονταν με τις μοντέρνες ιδέες και θεωρούσαν ότι η επιστροφή στην παράδοση θα ανέκοπτε τον εκσυγχρονισμό, επειδή θα περιόριζε τη δημιουργικότητα. Το 1927 ο ζωγράφος Κώστας Μαλέας διακήρυττε ότι σε κάθε εποχή ο καλλιτέχνης πρέπει να δίνει «τὰ δικά του δημιουργήματα καὶ [νὰ μὴ θεματογραφεῖ] τὰ βυζαντινά, τὰ λαϊκὰ ἢ κάθε ἄλλο ρυθμὸ μιᾶς ἐποχῆς… Ἡ ἀξιοσύνη μὲ μασκάρεμα λαϊκό, βυζαντινό, ἢ ἀρχαῖο ἑλληνικὸ εἶναι ἀξιοθρήνητη ὑπόθεση… Μποροῦμε νὰ χτίσουμε σπίτια, χωριά, πόλεις βυζαντινῆς ἢ λαϊκῆς ἀρχιτεκτονικῆς, μὰ δὲν θὰ κάνουμε τέχνη…»[89]. Το 1929 ο Γεώργιος Θεοτοκάς εξέφρασε παρόμοιες απόψεις στο *Ελεύθερο Πνεύμα*, που αποτέλεσε το «μανιφέστο» της γενιάς του 1930. Η επανάληψη και η τυποποίηση της αναβίωσης της ελληνικής παράδοσης κούρασε το κοινό, όπως μαρτυρούν σχόλια σχετικά με τις εκδηλώσεις της εποχής: «παρόμοια θεάματα ἐπὶ τοῦ ἰδίου στηριζομένου 'μοτίβου' χωρὶς οὐδεμίαν κἂν νέαν σκηνικὴν μεταβολὴν δὲν εἶνε δυνατὸν νὰ ἐπαναλαμβάνωνται ἐπ' ἄπειρον χωρὶς νὰ κουράζουν»[90].

Ανάλογα, ενοχλούσε ο ευτελισμός που ήταν αποτέλεσμα της «ανάγνωσης» της ιστορίας με τα κριτήρια του μαζικού πολιτισμού του Μεσοπολέμου. Η κατάληξη της συνεχούς εκλαΐκευσης ήταν να εξαίρονται από το σύνολο του βυζαντινού πολιτισμού η ανθρώπινη διάσταση των συντελεστών του[91] και ο υλικός πλούτος της τέχνης του· όχι τα υψηλά ιδεώδη του πνευματικού πλούτου του. Οι εκδηλώσεις των διαφόρων φορέων στο Στάδιο κρίθηκαν «θέαμα καρναβαλίσιο […] γιὰ τὸν κοσμάκη […] ἱκανὸ νὰ προκαλῆ χειροκροτήματα καὶ ζητωκραυγές. […] τέτοια ἱερὰ καὶ πανσεβάσμια πρόσωπα μόλις [πού] ἐπιτρέπεται νὰ παρουσιάζονται στὸ θέατρο, σ' ἕνα ἐθνικὸ δράμα, ἀριστουργηματικὰ

---

89. Κ. Μαλέας, *Εικόνες λαϊκής αρχιτεκτονικής*, Αθήνα, 1929, χ.σ. Ο πρόλογος γράφτηκε το 1927.

90. «Από του Ορφέως εις το Βυζαντινόν μεγαλείον», ό.π.

91. Βλ. «Η μις των αρχαίων», *Εμπρός*, 22 Μαρτίου 1929· Το άρθρο, ο τίτλος του οποίου αποτελεί επίδραση της μόδας των καλλιστείων εκείνης της εποχής, αναφερόταν στην ομορφιά της αυτοκράτειρας Θεοδώρας και της Αθηναΐδος (μετέπειτα Ευδοκίας).

γραμμένο καὶ τέλεια παιγμένο […]»[92]. Στις εφαρμοσμένες τέχνες την εξέλιξη αυτή μαρτυρά παρατήρηση αρθρογράφου της εποχής: «Είνε πολύ της μόδας εις τα ιδιωτικά αυτοκίνητα, να κρεμάται εις την θέσιν όπου άλλοτε ευρίσκετο μία μικρή εικονίτσα αγίου, μία μεντάγια βυζαντινή ή αιγυπτιακή ή και ακόμη ινδιάνικη ποικιλμένη κάποτε με πολυτίμους λίθους μεγάλης αξίας[93].

Το ευρύτερο κίνημα της αναζήτησης της ελληνικότητας έχασε την αίγλη του. Το 1930 την πλευρά του Λυκαβηττού κάλυψε φωτεινή επιγραφή –εφαρμογή της πρωτοποριακής για την εποχή τεχνολογίας του ηλεκτρισμού– που άναβε κάθε βράδυ για να υπενθυμίζει στους επισκέπτες και τους κατοίκους της Αθήνα «νὰ ἀγοράζουν ἑλληνικὰ προϊόντα». Η Εύα Πάλμερ-Σικελιανού σχολίαζε ότι η Αθήνα της θύμιζε ολοένα και περισσότερο το Μπρόντγουεϊ.[94] Η απήχηση του νεοβυζαντινού παρέμενε περιορισμένη στην αστική τάξη, κυρίως επειδή το κόστος, που απαιτούσε η χειροποίητη κατασκευή ή τα ακριβά υλικά καθιστούσαν δυσπρόσιτα τα σχετικά προϊόντα στο ευρύτερο κοινό, ιδιαίτερα λόγω της οικονομικής ύφεσης. Το 1935 η έκθεση του Διοικητικού Συμβουλίου της εταιρείας «Ελληνικές Τέχνες Α.Ε.» ανέφερε ότι «παρ' ὅλην τὴν ἀνάπτυξιν αὐτῶν τῶν ἐγχωρίων εἰδῶν ὁ περισσότερος καὶ ταπεινότερος κόσμος τὰ ἀγνοεῖ». Επιπλέον, το στυλ δεν μπορούσε να ικανοποιήσει τα κριτήρια άνεσης και πρακτικότητας, με τα οποία είχε εξοικειωθεί το κοινό. Ως επί το πλείστον, τα νεοβυζαντινά χρησιμοποιούνταν κυρίως για τη συνειρμική τους αξία. Όταν με την πάροδο των ετών καλύφθηκαν οι ανάγκες των κρατικών φορέων, των ιδρυμάτων και των διανοουμένων αστών, η ζήτηση περιορίστηκε.

Στον κορεσμό της περιορισμένης ελληνικής αγοράς συνέβαλε και το γεγονός ότι αρκετοί από τους βιοτέχνες, με τους οποίους, για παράδειγμα, η εταιρεία «Ελληνικές Τέχνες» συνεργάστηκε, δημιούργησαν δικά τους εργαστήρια στην Αθήνα και άρχισε να δημιουργείται αθέμιτος ανταγωνισμός. Το 1939 δεν υπήρχε «πλανόδιος πωλητὴς ἢ ἀποτυχημένος ἐπιπλοποιὸς ἢ ἀπελπισμένος ψιλικατζής, ὁ ὁποῖος νὰ μὴ ἐστήριξε τᾶς προσδοκίας τοῦ ἐπὶ τῆς λαϊκῆς τέχνης». Το στυλ σύντομα τυποποιήθηκε και ευτελίστηκε. Ήδη το 1937, η Έλλη Παπαδημητρίου ανέφερε στο Διοικητικό Συμβούλιο ότι «ἡ ἐπιτυχία τοῦ σκοποῦ τῆς Ἑταιρείας φέρει αὐτομάτως τὸν περιορισμὸν τῆς δράσεώς της».

Μέσω αυτής της διαδικασίας, το στυλ απογυμνώθηκε από την αρχική ιδεολογία. Ως αστικό σνομπισμό που όχι μόνον δεν συνδέονταν με την παράδοση

92. Ξ., «Μία αισθητική αμφιβολία», *Νέα Εστία*, τ. 7, Ιανουάριος-Ιούνιος 1930, 436. Η κριτική ήταν, κατά πάσα πιθανότητα, του Γρ. Ξενόπουλου, ο οποίος ήταν διευθυντής στο περιοδικό την περίοδο 1927-34.

93. Χριστιάνα, «Γύρω από τη μόδα», *Εμπρός*, 15 Ιουνίου 1926.

94. J. P. Anton, *Upward Panic: The Autobiography of Eva Palmer-Sikelianos*, Harwood Academic Publishers, 1993, 141-142. Ευχαριστώ την καθηγήτρια Μ. Σκαλτσά για την υπόδειξη αυτής της βιβλιογραφικής ένδειξης.

αλλά την περιφρονούσε, παρουσίαζε ο δημοσιογράφος Άγγελος Σγουρός, ήδη το 1929, στην εφημερίδα *Εμπρός*[95] τη νεοβυζαντινή διακόσμηση αθηναϊκής οικίας: «Ἕνα βυζαντινὸ σαλόνι μὲ χρυσόβαθα μωσαϊκά, μὲ εἰκόνες φιλοτεχνημένες ἀπὸ καλογερικὰ χέρια τῆς ἐποχῆς τῶν καλῶν εἰκονογράφων, ἕνα ξυλόγλυπτο τζάκι καὶ χαμηλὰ σκαμνάκια λὲς καὶ περιμένουν νὰ καθίσουν παλατινοὶ καὶ πριγκηπέσσες τῆς αὐτοκρατορικῆς αὐλῆς [...] Καὶ κεῖνοι οἱ ἅγιοι ποὺ κυττᾶνε ἔτσι σὰν ἀποξεχασμένοι, ἀραδιασμένοι πάνω σ' ἕνα πανάρχαιο τέμπλο, ἀπομεινάρι κάποιας χριστιανικῆς ἐκκλησίας τῶν καλῶν αἰώνων τῆς ὀρθόδοξης χριστιανοσύνης, μένουν βουβοὶ σὰν κοιμισμένοι. Εἶνε μία ἥσυχη γωνιὰ ἑνὸς ἀρχοντικοῦ ποὺ ἐπισκεφθήκαμε. Ἐκεῖ καταφεύγουν κουρασμένα τὰ ζευγάρια ἀπὸ τὸ χορό, γυρεύοντας ἕνα ἥσυχο καταφύγιο, γιὰ ἕνα μικρὸ διαλειμματάκι ἀνάμεσα σ' ἕνα φὸξ κι' ἕνα ταγκό. [...] Εἶνε οἱ [...] 'κοσμικοὶ ἅγιοι', καθὼς τοὺς ἐχαρακτήρισαν. [...] Ἀντὶ ἀπὸ ψαλμοὺς πολυστρόφων ὕμνων, ποὺ ἔψαλαν οἱ βουκάλιοι κάτω ἀπὸ τοὺς θόλους τῶν ναῶν, φθάνει ἀπὸ τὰ διπλανὰ σαλόνια ἡ μοντέρνα μελωδία ποὺ μᾶς ἔρχεται ἀπὸ τὴ μακρυνὴ Ἀργεντινή, τὸ τραγούδι τῆς 'Ραμόνας'. Ποία εἶνε ἡ διαφορὰ ἀπὸ τὴ κοσμικὴ αὐτὴ λατρεία στὴ θρησκευτική; Ἐσύγκρινε ἀστόχαστα κάποια ντεμουαζελίτσα, καθὼς θυμιάτιζε μὲ τὸ φλογερό της θυμιατὸ [τὸ τσιγάρο της] ἕναν Ἀπόστολο. Ἀφοῦ ὁ σνομπισμὸς ἀπαγορεύει, ἐκτὸς ἀπὸ μεγάλες γιορτές, τὴν ἐπίσκεψί μας στὶς ἐκκλησίες, ἂς τοὺς ἔχουμε ἐδῶ γιὰ νὰ μὴ τοὺς ξεχνᾶμε. Ἴσως νὰ μὴν εἶχε ἄδικο τὸ ἄλικο στοματάκι! ...».

Την περίοδο του Μεσοπολέμου οι Έλληνες γνώρισαν το Βυζάντιο. Η γνωριμία επιτεύχθηκε σε διάφορα επίπεδα: στο συναισθηματικό-εθνικο-πατριωτικό, στο επιστημονικό, στο καλλιτεχνικό και στο εμπορικό. Υλοποιήθηκε έτσι το όραμα της προηγούμενης γενιάς να συνδεθεί η ιδεολογία με την πραγματική οικονομία, ούτως ώστε η Ελλάδα να αποκτήσει σύγχρονη ελληνική πολιτιστική ταυτότητα και να ωφεληθεί πνευματικά και υλικά. Η ευρεία διάδοση έφερε αναπόφευκτα τη φθορά της ιδεολογίας του κινήματος, ωστόσο μας κληροδότησε το πρώτο συγκροτημένο κίνημα αναβίωσης της ελληνικής παράδοσης στον τομέα των εφαρμοσμένων τεχνών με πολλά αξιόλογα έργα, στα οποία μπορούμε με υπερηφάνεια να ανατρέξουμε.

95. Α. Σγουρός, «Εικόνες», *Εμπρός*, 25 Ιανουαρίου 1929



Εικ. 1. Αφίσα της ταινίας του L. Feuillade, *L'agonie de Byzance*, 1913.



Εικ. 3. Παύλου Μαθιόπουλου, *Βυζαντινή Βασιλοπούλα* (*Νέα Εστία*, τ. 11, Ιανουάριος - Ιούνιος 1932).



Εικ 2. Χαρτονόμισμα της Εθνικής Τραπέζης της Ελλάδος, 1925 (*Τα χαρτονομίσματα της Ελλάδος από το 1828 έως σήμερα*, Αθήνα 1994).



Εικ. 4. Προσέλευση κοινού στην έκθεση του Σπύρου Παπαλουκά στη Θεσσαλονίκη, 1924 (Μ. Καμπάνης, *Σπύρος Παπαλουκάς. Θητεία στον Άθω*, Άγιον Όρος 2003).



Εικ. 5. Έπιπλο του Αναστασίου Ορλάνδου. Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, Αθήνα.

Κωνσταντίνα Δρακοπούλου - Ηλίας Κοντούλης

Η ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΤΕΧΝΗ ΩΣ ΠΗΓΗ ΕΜΠΝΕΥΣΗΣ ΓΙΑ ΤΟΥΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΥΣ ΤΟΥ GRAFFITI

Δύο περιπτώσεις μελέτης: Το έργο του Στέλιου Φαϊτάκη (Bizare One) και του Manuel Osterholt (Superblast).

Το κίνημα του *New York style graffiti,* που αναδύθηκε στα τέλη της δεκαετίας του '60, είναι συνυφασμένο με το αστικό περιβάλλον, όπου κυριαρχούν οι αφίσες, οι επιγραφές με νέον και οι διαφημιστικές πινακίδες με λογότυπα εμπορικών εταιριών, μέσω των οποίων η αναγραφή του ονόματος μετατρέπεται σε ένα ιδιαίτερο θέαμα μέσα στον κοινόχρηστο δημόσιο χώρο. *Graffiti* εκτελούνταν αρχικά στους δημόσιους τοίχους, στα λεωφορεία και στο εσωτερικό των βαγονιών του Μετρό (*insides*), ενώ πριν το 1970 μόνο περιστασιακά υπήρχαν *tags*, δηλαδή υπογραφές, στην εξωτερική επιφάνεια των τρένων[1]. Τα ιδιότυπα αυτά λογογράμματα θυμίζουν τα μονογράμματα των καλλιτεχνών του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης, αλλά τώρα η υπογραφή ταυτίζεται με το ίδιο το έργο[2]. Τα γραφήματα μετατρέπονται σε μορφικά σχήματα που λειτουργούν όχι ως αφηγήματα, αλλά ως αισθητικά αντικείμενα. Και ενώ το παραδοσιακό σημειακό σύστημα της γραφής οριοθετεί και οργανώνει τη διασύνδεση σημείου και αναγνώστη, οι καλλιτέχνες του *graffiti* τοποθετούν τα σημεία σε αυθαίρετη σχέση μεταξύ τους, με αποτέλεσμα την αυτοαναφορική λειτουργία του σημαίνοντος. Μέσω αυτού του επαναστατικού επαναπροσδιορισμού της έννοιας του κειμένου, οι *writers* καταφέρνουν να απομακρυνθούν από την κοινωνική λειτουργία της γραφής, μεταφέροντας έτσι το γλωσσικό γκέτο μέσα στην καρδιά της πόλης[3]. Από αυτήν την άποψη, το *tag* είναι η ρίζα της τέχνης του ψεκαστήρα. Το *tag* αποτελεί πολλαπλή ονοματοθεσία της ταυτότητας του *writer*, αφού επινοείται ένα όνομα διαφορετικό από αυτό που αναγρά-

---

1. J. Stewart, *Subway graffiti: An aesthetic study of graffiti on the subway system of New York City, 1970-1978*, Διδακτ. Διατριβή, New York University 1989, 246.

2. Α. Κωτίδης, «Το μεταπολεμικό πρόσωπο της ελληνικής τέχνης», στο: *Νεότερη και Σύγχρονη Τέχνη*, τ. Γ', Πάτρα 2000, 122-146.

3. J. Baudrillard, «Kool Killer, or The Insurrection of Signs» στο: *Symbolic Exchange and Death*, London 2006, 76-86.

φεται στα επίσημα έγγραφα, και είναι συνήθως δηλωτικό της εθνικής και φυλετικής καταγωγής του[4]. Οι *writers*, προκειμένου να συγκροτήσουν τη δική τους ταυτότητα, οικειοποιήθηκαν επίσης εικόνες προερχόμενες από τη σύγχρονη ποπ κουλτούρα, αλλά και από τις ιδιαίτερες λαϊκές παραδόσεις τους, χρησιμοποίησαν δηλαδή ένα υλικό που έφτασε σε αυτούς από «δεύτερο χέρι». Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η άποψη ότι το *graffiti* αποτέλεσε τμήμα μιας κρεολικής, πολυπολιτισμικής αλληλεπίδρασης. Σύμφωνα με αυτήν την άποψη, οι νεαροί δημιουργοί αξιοποίησαν στοιχεία της αφρικοαμερικανικής και λατινοαμερικανικής προέλευσής τους, προκειμένου να συνδυάσουν ανομοιογενή πολιτισμικά θραύσματα πάνω στη ζώνη επαφής του πολιτισμικά κυρίαρχου και του περιθωριοποιημένου[5]. Ανάμιξη του New York style graffiti με στοιχεία από τη λαϊκή τέχνη και παράδοση παρατηρείται επίσης στη δουλειά καλλιτεχνών από τη Βραζιλία. Ξεχωριστή επίδραση άσκησαν σε αυτούς οι ξυλογραφίες των λαϊκών λογοτεχνικών εντύπων *folhas volantes*, που έφεραν μαζί τους ιεραπόστολοι από την Ιβηρική Χερσόνησο τον 16ο και 17ο αιώνα, αλλά και οι ινδιάνικες τελετουργίες. Η ιδιαίτερη σκούρα κόκκινη χρωστική ύλη, με την οποία καλύπτονταν πρόσωπα και σώματα στη διάρκεια των τελετών αυτών, εντοπίζεται ως απόχρωση στο έργο σύγχρονων Βραζιλιάνων καλλιτεχνών του δρόμου (Εικ. 1).

Ως εκδήλωση της νεανικής κουλτούρας, το *graffiti* έφτασε και στην Ελλάδα στα τέλη της δεκαετίας του '80. Όπως και σε άλλες ευρωπαϊκές χώρες, συνδυάστηκε ταυτόχρονα με το *hip hop* μουσικό κίνημα. Στη χώρα μας το *graffiti* δεν υποκινείται από κάποια προσπάθεια καταγγελίας της κοινωνικής αδικίας ή διαφυγής από το κοινωνικό περιθώριο –χωρίς όμως να αποκλείονται και ανάλογες περιπτώσεις– αλλά περισσότερο λειτουργεί ως το μέσο, με το οποίο νέοι από όλες τις κοινωνικές τάξεις αντιδρούν ενάντια τους γκρίζους τοίχους των μεγάλων πόλεων, στο πλαίσιο μιας προσπάθειας βιωματικού επανακαθορισμού της ίδιας της ζωής και της σχέσης της με την πόλη. Τα έργα, τόσο ως αγγλόγλωσση επιγραφή όσο και ως εικόνα του μαζικού πολιτισμού, παίρνουν θέση μέσα στην ευρύτερη οπτική σφαίρα και συνδιαλέγονται με τις τοπικές λεπτομέρειες, τα παρακείμενα σημεία και τα κτίρια του ελληνικού αστικού τοπίου. Ωστόσο, ενώ το λατινικό αλφάβητο διατηρεί τη σημασία του στον σχεδιασμό των γραφημάτων, εντοπίζονται και χαρακτήρες του ελληνικού συστήματος γραφής. Σε αυτές τις περιπτώσεις, μπορούμε να υποθέσουμε ότι οι δημιουργοί επιδιώκουν να ανεξαρτητοποιηθούν από την ομοιογένεια της διεθνούς κοινότητας και ότι επιχειρούν να προβάλουν τη γλωσσική μοναδικότητα και την ιδιαίτερη εθνική καταγωγή τους. Η βυζαντινή παράδοση, μια ξεχωρι-

---

4. Stewart, *Subway graffiti*, 162. I. Miller, *Aerosol Kingdom: The indigenous Culture of New York Subway Painters*, Διδακτ. Διατριβή, Yale University 1992, 39-40, 48.

5. Miller, *Aerosol Kingdom*, 46-48.

στή παράμετρος του πολιτισμικού περιβάλλοντός τους, φαίνεται ότι επίσης τους βοηθά στην επίτευξη των προαναφερόμενων στόχων. Από την πλευρά αυτή, αντιμετωπίζουμε ως περιπτώσεις μελέτης τις εργασίες στον δρόμο, αλλά και στον θεσμικό χώρο της τέχνης, του Στέλιου Φαϊτάκη και του Ελληνογερμανού Manuel Osterholt.

Ο Στέλιος Φαϊτάκης άρχισε να κάνει *graffiti* στις αρχές της δεκαετίας του ’90 και υπέγραφε ως BIZARE ONE. Από την αρχή τον απασχολεί περισσότερο ο σχεδιασμός μορφών, των *characters*, και λιγότερο η επινόηση νέων στυλ γραφημάτων[6]. Στα έργα του, ιδίως από το 2000 και μετά, εμπνέεται από το τεχνοτροπικό ιδίωμα της θρησκευτικής ζωγραφικής για να σχολιάσει ή και να υπονομεύσει τη σημερινή πραγματικότητα, που φαίνεται να διατρέχει κίνδυνο σε κοινωνικό, πολιτικό και περιβαλλοντικό επίπεδο (Εικ. 2). Ο ίδιος δηλώνει ότι τον ενδιαφέρουν οι εσωτερικές ομοιότητες που υπάρχουν σε διάφορες μορφές της θρησκευτικής τέχνης, όπως είναι οι στυλιζαρισμένες φιγούρες, η πολυπλοκότητα στην οργάνωση της σύνθεσης και ο ιδιαίτερος ρυθμός που προκύπτει από αυτή την πολυπλοκότητα, η λεπτομερειακή απόδοση των αντικειμένων, η χρήση επαναλαμβανόμενων μοτίβων, και ιδιαίτερα η χρήση του χρυσού, προκειμένου να υποβληθεί η αίσθηση μιας υπεραισθητής πραγματικότητας[7]. Ο Φαϊτάκης δεν θέλει να δημιουργήσει στον θεατή την εντύπωση ότι βλέπει μέσα από ένα παράθυρο τον κόσμο, που υπάρχει μακριά από αυτόν. Υιοθετεί την επιδίωξη της βυζαντινής ζωγραφικής, που παρουσιάζει την εικόνα σε σχέση με τον θεατή και όχι ως αυτόνομο γεγονός απέναντί του, ακολουθώντας σε μεγάλο βαθμό τις εικαστικές λύσεις[8] που εφάρμοζαν οι βυζαντινοί, και πιο συγκεκριμένα:

Επιλέγει τον κάθετο τρόπο σύνθεσης: Σε ένα πρώτο επίπεδο δρουν τα πρωταγωνιστικά πρόσωπα, ενώ οι υπόλοιπες μορφές και τα αντικείμενα του βάθους τοποθετούνται σε ένα ή και περισσότερα υψηλότερα επίπεδα του ζωγραφικού χώρου, πάντοτε παράλληλα προς την επιφάνεια του πίνακα (Εικ. 3).

Στον ζωγραφικό χώρο που δημιουργεί, συχνότατα με την τοποθέτηση σκηνογραφικών κτιρίων, τα οποία καθορίζουν τον τόπο δράσης και πλαισιώνουν τα πρόσωπα, ακολουθεί τη λεγόμενη *ανάστροφη* ή *σχετική* προοπτική[9], σύμφωνα με την οποία δεν υπάρχει ένα σημείο φυγής, όπως στη *γραμμική* προοπτική, αλλά πολλαπλά προς το μέρος του θεατή, με αποτέλεσμα τα αντικείμενα του χώρου να μην απομακρύνονται, αλλά να κινούνται προς τον θεατή. Έτσι, τα αντικείμενα και οι μορφές συμπεριλαμβάνονται στον ίδιο χώρο με τον θεατή,

---

6. Βλ. συνένετευξη του Σ. Φαϊτάκη (BIZARE) στο περιοδικό *Carpe Diem* 2 (Φθινόπωρο 2000), χ.α.
7. Y. Tsitsovits, «Incendiary Icons Stelios Faitakis», *Under / Current* 02 (May 2009), 35.
8. Γ. Κόρδης, *Η Χρωματική Δομή στις Μορφές του Θεοφάνη του Κρητός*, Αθήνα 1998, 49.
9. E. Sendler, *L’ Icône: Image de l’ Invisible*, Paris 1981, 140.

έρχονται πολύ κοντά του, οπότε το μήνυμα προς αυτόν καθίσταται πιο άμεσο (Εικ. 4).

Ο μονόχρωμος κάμπος, συχνά χρυσός, εκτός από τον συμβολισμό της διαχρονικότητας, λειτουργεί και αισθητικά προκαλώντας την εστίαση της προσοχής στη διήγηση του δημιουργού (Εικ. 5).

Ως προς τη χρωματική δομή των μορφών, παρατηρούμε ότι στα σκιασμένα μέρη της σάρκας ο προπλασμός είναι ανοιχτόχρωμος: Χρησιμοποιεί άλλοτε λαδοπράσινο και άλλοτε κοκκινο-καφέ, θερμά δηλαδή χρώματα, πάνω στα οποία απλώνει το στρώμα της σάρκας με χρήση ώχρας, που οδηγείται στο λευκό των συχνά έντονων ψιμυθιών (Εικ. 6). Στον κοκκινο-καφέ προπλασμό, θέλοντας να αποδώσει ακραία συναισθήματα, περιορίζει τη σάρκα όχι σε όλη την επιφάνεια του προπλασμού, αλλά μόνο στα σημεία του προσώπου που φωτίζονται[10]. Συνολικά, στις μορφές εμφανίζεται ένας αραιός πυρροδισμός στα μάγουλα, ενώ ο τονισμός των χαρακτηριστικών του προσώπου και των περιγραμμάτων γενικότερα γίνεται με τη βοήθεια κόκκινων γραμμών.

Στην πτυχολογία των ενδυμάτων παρατηρείται συχνά ακαμψία, που συνδυαζόμενη με έντονη χρωματική κλίμακα δίνει μια αίσθηση στατικότητας. Χαρακτηριστική επίσης είναι η χρήση φωτοστέφανου για τη διάκριση των σημαινόντων προσώπων[11]. Το φωτοστέφανο συχνά ορίζεται από στικτή γραμμή ή κοσμείται στο σύνολό του από στικτό διάκοσμο ή ελισσόμενους βλαστούς, σχηματοποιημένους σε σπείρες.

Συμπερασματικά, η απόδοση των σκοτεινών σημείων της σάρκας με χρώμα (προπλασμός) και όχι με σκιά (που αποδίδεται με το μαύρο), η αντιπαράθεση του ψυχρού χρώματος στο θερμό του προπλασμού και ο καθοριστικός ρόλος της γραμμής στην έκφραση του προσώπου και στην απόδοση της μορφής καταδεικνύουν τη συνειδητή αναζήτηση καθαρά βυζαντινών τρόπων έκφρασης.

Η οικειοποίηση της συγκεκριμένης τεχνοτροπίας αποσκοπεί στο να φέρει τον θεατή αντιμέτωπο με τη σύγχρονη πολιτική και οικονομική κατάσταση, αφού ο Φαϊτάκης φαίνεται ότι πιστεύει στην ανατρεπτική λειτουργία της τέχνης και επιδιώκει τη συνένωση αισθητικής αρτιότητας και επαναστατικής δράσης. Στο σημείο αυτό η δουλειά του πλησιάζει τις αντιλήψεις του Herbert Marcuse σχετικά με την πολιτική δυνατότητα της τέχνης, που ενυπάρχει μέσα στην ίδια την αισθητική της μορφή[12]. Έτσι, στο *Τοπίο* του 2008 (Εικ. 8) ουσιαστικά προβλέπεται η πολιτική αναταραχή και οι συγκρούσεις μεταξύ α-

10. Η πρακτική αυτή θυμίζει τη διάσπαση της χρωματικής ενότητας της μορφής, με τη διακοπή της χρωματικής συνέχειας σάρκας και προπλασμού. Παραθέτουμε ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα της στάσης αυτής: η Αποκαθήλωση, τοιχογραφία του Θεοφάνη του Κρητός στην Ι. Μονή Σταυρονικήτα του Αγίου Όρους (1546) (Εικ. 7).

11. Το φωτοστέφανο αποτελεί διακριτικό της σημαντικότητας και δευτερευόντως της ιερότητας της μορφής. Βλ. Κ. Καλοκύρης, *Η Ζωγραφική της Ορθοδοξίας*, Θεσσαλονίκη 1972, 169.

στυνομικών και πολιτών που έγιναν στο κέντρο της Αθήνας τον Δεκέμβρη του ίδιου χρόνου. Ωστόσο, οι καταστάσεις αυτές ξεπερνούν τις συγκεκριμένες ιστορικές εκφράσεις και εκδηλώσεις και συνιστούν την ίδια την υπεριστορική ουσία της τέχνης. Ανάλογες σκηνές βίας, εγκληματικότητας και συμπλοκών μέσα στο έργο του Φαϊτάκη δεν φαίνεται να αναφέρονται σε κάποιο άμεσο ιστορικό συμβάν, αλλά παραμένουν ασαφείς και έμμεσες, ώστε να μπορούν κάθε φορά να προβληθούν σε έναν διαφορετικό ιστορικό και πολιτικό ορίζοντα. Παρά την απεικόνιση όμως μιας επικίνδυνης πραγματικότητας, ο καλλιτέχνης αρνείται κάθε μηδενισμό. Νεαροί αντάρτες αίρονται στο επίπεδο βιβλικών ηρώων και μετατρέπονται σε μάρτυρες και φύλακες αγγέλους, που φέρουν την αυθεντική δύναμη της επανάστασης (Εικ. 9).

Ο δεύτερος καλλιτέχνης που μελετάμε, ο Ελληνογερμανός Manuel Osterholt ή SUPERBLAST, όπως υπογράφει τα έργα του στον δρόμο, άρχισε να ασχολείται με το *graffiti*, το *skateboard* και την κουλτούρα του *hip-hop* γενικότερα από τα τέλη της δεκαετίας του '80. Στην πιο πρόσφατη φάση της δημιουργίας του, διερευνά τη θρησκευτικότητα ως αρχετυπική ανάγκη, ανθρώπινη και καλλιτεχνική, και κατορθώνει τελικά να φτιάξει μια εικονιστική πραγματικότητα με ξεχωριστή δύναμη και συμβολική σημασία. Ο καλλιτέχνης αξιοποιεί τις μνήμες του από τα παιδικά του χρόνια στην Ελλάδα και ιδιαίτερα τις εντυπώσεις του από το εικονοστάσι στο σπίτι του παππού του. Με βάση τη θολή παιδική ανάμνηση της καλυμμένης μορφής, που πρόβαλε μέσα από τον χρυσό κάμπο, θα δώσει τη δική του εκδοχή για την ανθρώπινη φθορά, που στη δουλειά του αποτυπώνεται με τη χρήση του κρανίου, και θα εκφράσει την πίστη για την ύπαρξη μιας αλήθειας, σε όποια πίστη και σε όποια αλήθεια πιστεύει ο καθένας

Οι *Μαντόνες* του σπάνια είναι βρεφοκρατούσες. Σχεδόν πάντα είναι σε προτομή, φέρουν μαφόριο (που σε μια περίπτωση τουλάχιστον διατηρεί, όπως κατέρχεται της κεφαλής, συμμετρικές πτυχώσεις) και έχουν τα χέρια σταυρωμένα μπροστά στο στήθος (Εικ. 10). Η στάση αυτή των χεριών μπορεί να είναι στοιχείο που προέρχεται άμεσα από τη δυτική εικονογραφία, στην οποία έχει παλαιότατη παράδοση και διάδοση. Είναι όμως πιθανό να οφείλεται και στην ανάμνηση της ελληνικής πατρογονικής εικόνας, αφού και κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο δεν είναι τόσο σπάνια η συγκεκριμένη δυτικότροπη στάση της Παναγίας[13] (Εικ.11).

Σε αντίθεση με τον Φαϊτάκη, που υιοθετεί βυζαντινούς τρόπους για να πε-

---

12. H. Marcuse, *Αντεπανάσταση και Εξέγερση*, Αθήνα 1974.

13. Α. Διαλεκτόπουλος, *Οι Εικόνες του Δωδεκαόρτου*, Καβάλα 1998, 76. Ενδεικτικά παρατίθεται μια φορητή εικόνα της Γεννήσεως του $18^{ου}$ αι., αγνώστου, από το Εκκλησιαστικό Βυζαντινό Μουσείο Μυτιλήνης.

ριγράψει τη σύγχρονη πραγματικότητα μέσα στον δημόσιο αστικό χώρο, ο SUPERBLAST εμπνέεται από την τυπολογία της Παναγίας, που εξακολουθεί όμως να αποδίδει με το ιδίωμα και την πρακτική του *graffiti*[14]. Η φιγούρα σχεδιάζεται δηλαδή με βάση τους επίπεδους γραφισμούς που απαντούν στο *graffiti* και παραπέμπουν στον γραφικό σχεδιασμό, ενώ οι εικόνες, συχνά και σε μνημειακή κλίμακα, εκτελούνται στον δημόσιο χώρο. Επίσης, η μορφή της Παναγίας στυλιζάρεται σε σημείο που θυμίζει καρικατούρα ή *character*, δανεισμένο από κάποιο κόμικ, ενώ συνήθως πλαισιώνεται από ατριμπούτα που παραπέμπουν στην κουλτούρα του *graffiti*, όπως είναι για παράδειγμα η βαλβίδα ψεκασμού του χρώματος και η ίδια η φιάλη του σπρέι. Σε άλλα πάλι έργα, ακόμη και όταν εκτελούνται στον δρόμο, το στυλιζάρισμα του *graffiti* συνδυάζεται με τον χρυσό κάμπο της βυζαντινής τέχνης, πάνω στον οποίο ίπτανται οι γαλάζια χρωματισμένες μορφές του. Στην τελευταία δουλειά του, σε κοινή έκθεση στο Βερολίνο μαζί με τον Γάλλο δημιουργό του *graffiti* MODE 2, ο SUPERBLAST κατασκευάζει προσκυνητάρια με μια εικόνα και αναμμένο καντήλι στο εσωτερικό τους[15] (Εικ. 12). Το προσκυνητάρι προέρχεται από τη λαϊκή αρχιτεκτονική, την οποία ο καλλιτέχνης φαίνεται ότι μελέτησε προσεκτικά, για να τη μετασχηματίσει και να την εντάξει τελικά μέσα στο ύφος της δικής του εικαστικής γλώσσας. Οι μινιμαλιστικές αυτές λευκές κατασκευές αναπτύσσονται σε σειρές στον εκθεσιακό χώρο, και μαζί με τις φορητές εικόνες προτείνουν μια προσωπική ερμηνεία της έννοιας της ιερότητας και δημιουργούν για τον θεατή ένα ιδιαίτερο υπερβατικό περιβάλλον.

Συμπερασματικά, μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι η ομοιόμορφη γλώσσα του αμερικανικού *graffiti* υφίσταται τον φυσικό μετασχηματισμό που συνεπάγεται η εξέλιξη ενός ζωντανού οργανισμού, όπως εξάλλου είναι η τέχνη του ψεκαστήρα, και ότι στη γλώσσα αυτή ενσωματώνονται τα προϋπάρχοντα ερεθίσματα των *writers*, όπως αυτά έχουν διαμορφωθεί από την παράδοση της επίσημης τέχνης και τον λαϊκό πολιτισμό. Το *graffiti* αντανακλά σε διαφορετικά πολιτισμικά περιβάλλοντα τις ιδιαιτερότητες του τοπικού διαλόγου μεταξύ της νεολαίας και της πόλης που το παράγει. Η βυζαντινή τέχνη παραμένει σημαντική συνιστώσα στη δουλειά των Ελλήνων *writers*, αφού οι τελευταίοι επιθυμούν να προβάλουν μέσα στη διεθνή κοινότητα την ξεχωριστή πολιτισμική τους προέλευση, αλλά και να μιλήσουν με προσωπικό τρόπο για τη θρησκευτικότητα ως αρχετυπική μορφή του πολιτισμού και ως ανάγκη της ανθρώπινης ύπαρξης.

---

14. M. Osterholt, *Neo Utopia: The Art and Work of SUPERBLAST*, Meinaschaff 2008.

15. «Review and Interview: Mode2 x Superblast im Studio 44, Berlin», στη διεύθυνση: http://www.artschoolvets.com/news/2010/10/11/review-interview-mode2-x-superblast-im-studio-44-berlin/ (τελευταία επίσκεψη 20/10/2010).



Εικ. 1. NUNCA, Χωρίς τίτλο. Σπρέι σε τοίχο, Βραζιλία.



Εικ. 2. BIZARE ONE, Χωρίς τίτλο. Σπρέι σε τοίχο, Αθήνα.



Εικ. 3. Στέλιος Φαϊτάκης, *Bunkerfest* 2009. Μικτή τεχνική, 150 × 125 εκ.



Εικ. 4. Στέλιος Φαϊτάκης, *Dream* 2008. Μικτή τεχνική, 240 × 190 εκ.



Εικ. 5. Στέλιος Φαϊτάκης, *Occupational Hazard* 2008. Τοιχογραφία.



Εικ. 6. Στέλιος Φαϊτάκης, *Factory* 2008. Μικτή τεχνική, 45 × 33 εκ.



Εικ. 7. Θεοφάνης ο Κρής, *Αποκαθήλωση* 1546. Τοιχογραφία,
Ι. Μονή Σταυρονικήτα, Άγιο Όρος.



Εικ. 8. Στέλιος Φαϊτάκης, *Landscape* 2008. Μικτή τεχνική, 240 × 190 εκ.



Εικ. 9. Στέλιος Φαϊτάκης, *Guard* 2007.
Τμήμα τοιχογραφίας, Destroy Athens 1 Athens Biennial.



Εικ. 10. SUPERBLAST, *Madonna* περ. 2006-2008. Σπρέι σε τοίχο, Βερολίνο.



Εικ. 11. Άγνωστος καλλιτέχνης, φορητή εικόνα της *Γεννήσεως* (18ος αι.) Εκκλησιαστικό Βυζαντινό Μουσείο Μυτιλήνης.



Εικ. 12. SUPERBLAST & MODE 2, Εγκατάσταση 2010. Βερολίνο.
Φωτ. Fons Schiedon.

ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ

Αγγελική Τριβυζαδάκη

Η ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΟΥ 19ΟΥ ΑΙΩΝΑ ΚΑΙ ΕΝΑΣ ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΙΕΡΑΡΧΗΣ

Το 1902 ο Μητροπολίτης Πενταπόλεως και Διευθυντής της Ριζαρείου Εκκλησιαστικής Σχολής άγιος Νεκτάριος δημοσίευσε στον 4ο τόμο του περιοδικού *«Ἀναμόρφωσις»* μία σειρά δέκα άρθρων με το γενικότερο τίτλο *«Μελέτη περί τῶν ἁγίων εἰκόνων»*. Η σειρά εκδόθηκε με αρκετές παρεμβάσεις σε ένα βιβλίο από τον καθηγητή της Φιλοσοφίας στο Πανεπιστήμιο της Β. Καρολίνας Κωνσταντίνο Καβαρνό το 1997[1]. Στη *Μελέτη* παρατίθενται οι απόψεις εκκλησιαστικών συγγραφέων και Πατέρων της Εκκλησίας σχετικές με την αρχαία συνήθεια της Εκκλησίας να χρησιμοποιεί την εικόνα στη λατρευτική της πράξη[2]. Στο κεφάλαιο της Μελέτης υπό τον τίτλο «*Μαρτυρίαι ἐκ τῆς χριστιανικῆς ἀρχαιολογίας περί τῆς ἀρχαιότητος τῆς χρήσεως τῶν εἰκόνων παρά τοῖς χριστιανοῖς*» ο άγιος Νεκτάριος σημειώνει «*Ἡ ἐκκλησία ἀναμφιβόλως προδιετύπωσε τύπους τοῖς εἰκονογράφοις καί τοῖς γλύπταις, ἵνα ἐξαρτῶνται ἐν τοῖς ἑαυτῶν ἔργοις ἐξ αὐτῶν καί ἵνα παράγωσι τύπους τινάς ἱερατικούς, τῶν ὁποίων αἱ ὑποθέσεις ἀνήκωσι εἰς τήν ἱστορίαν τῆς Ἱερᾶς Γραφῆς. Οὗτοι οἱ τύποι, οἵτινες ἡνωμένοι παριστῶσιν ἕν εἶδος διδακτικοῦ συστήματος, ἕν εἶδος κύκλου ἱστορικοῦ καί ἀλληγορικοῦ, καθιερώθησαν ὑπό τῆς Ἐκκλησίας εἰς χρῆσιν τῶν χριστιανῶν καλλιτεχνῶν, ἐπί προδήλῳ σκοπῷ ὅπως συμβάλλωσιν εἰς τήν οἰκοδομήν τῶν πιστῶν*»[3]. Η απεικόνιση του Χριστού, της Θεοτόκου και των αγίων μορφών στοχεύει, σύμφωνα με τον ίδιο ιεράρχη, στην «*…ἔκφρασιν τοῦ ἱεροῦ συναισθήματος τοῦ πλημμυροῦντος τήν καρδίαν τῶν πιστῶν, πρός ἱκανοποίησιν τοῦ συναισθήματος τούτου, καί πρός ἀνύψωσιν τοῦ νοός διά τῆς εἰκόνος εἰς τό ἀρχέτυπον*»[4].

Η επίτευξη αυτού του στόχου κατορθώνεται, σύμφωνα με τον άγιο Νεκτάριο, με τη διατήρηση των ιστορικών υποστατικών ιδιωμάτων των εικονιζόμε-

---

1. Κ. Καβαρνός, *Ἁγίου Νεκταρίου Μητροπολίτου Πενταπόλεως, Μελέτη περί τῶν ἁγίων εἰκόνων*, Ἀθῆναι 1997, 8.
2. Ὁ.π., 20-29.
3. Ὁ.π., 34.
4. Ὁ.π., 48.

νων μορφών, επειδή «... *γραμμή μία παραλλάσει τόν χαρακτῆρα τοῦ εἰκονιζομένου προσώπου*»[5]. Ο άγιος σχολιάζοντας την περίπτωση του 82^ου^ καν. της Πενθέκτης Οικουμενικής Συνόδου αναφέρει ότι, ενώ η Σύνοδος, όπως είναι γνωστό, αποφάνθηκε υπέρ της απαγόρευσης της απεικόνισης του Χριστού ως αμνού και επέβαλε την απεικόνισή του ως προσώπου, δεν «*ἔθηκε περιγραφήν τῆς εἰκόνος τοῦ Κυρίου, ἥν διέταξε γράφεσθαι χρωματουργίαις, ὥς ἤδη γνωστῆς οὔσης ἔκπαλαι*»[6].

Στο κεφάλαιο «*Περί τῶν ἁγίων εἰκόνων τῆς Θεοτόκου τῶν ζωγραφηθεισῶν ὑπό τοῦ ἁγίου εὐαγγελιστοῦ Λουκᾶ*», ο άγιος Νεκτάριος επικαλείται τη μαρτυρία του αγίου Ιωάννου Δαμασκηνού, ο οποίος επισημαίνει ότι η εικόνα που ζωγράφισε ο ευαγγελιστής Λουκάς χρησιμοποιείται *ὡς ἐν κατόπτρῳ* από τις μετέπειτα γενιές των ζωγράφων[7]. Ολοκληρώνοντας το σχετικό κεφάλαιο ο σεπτός ιεράρχης της Εκκλησίας αναφέρει «...*ἡ τιμή και ἡ προσκύνησις τῶν ἁγίων εἰκόνων εἶναι ὄχι μόνον δόγμα ἱερόν τῆς ἁγίας ἡμῶν Ἐκκλησίας, κεκυρωμένον καί ὑπό τῆς Ἑβδόμης Ἁγίας Οἰκουμενικῆς Συνόδου, ἀλλά καί παράδοσις ἀρχαιοτάτη Ἀποστολική καί Πατερική, διατηρηθεῖσα ἐν τῇ Ἐκκλησίᾳ διά μέσου ὅλων τῶν αἰώνων καί τῶν διωγμῶν*»[8].

Η «*Μελέτη περί τῶν ἁγίων εἰκόνων*» του αγίου Νεκταρίου είναι κείμενο αντιαιρετικό, στο οποίο ο συγγραφέας υπερασπίζεται, με αναφορές στην εκκλησιαστική γραμματεία, την πατερική παράδοση και την επιστήμη της χριστιανικής αρχαιολογίας, την τιμητική προσκύνηση των εικόνων. Στο έργο περιλαμβάνονται τα κεφάλαια α) «*Περί τῶν εἰκόνων τοῦ Σωτῆρος Χριστοῦ τῶν διασωζουσῶν τήν φυσικήν τοῦ προσώπου αὐτοῦ μορφήν, καὶ περί τῶν χαρακτηριστικῶν γνωρισμάτων τῆς μορφῆς αὐτοῦ*», β) «*Περί τοῦ κάλλους τοῦ προσώπου τοῦ Κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ*», γ) «*Περί τῶν ἀχειροποιήτων εἰκόνων τοῦ Σωτῆρος ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ*», δ) «*Περί τῶν ἀχειροποιήτων εἰκόνων τοῦ Σωτῆρος Χριστοῦ καί τῆς Θεοτόκου*», στα οποία επικαλούμενος την παράδοση της εκκλησίας ο σεπτός ιεράρχης επιμένει στο θέμα της απεικόνισης των αγίων προσώπων με τα ιστορικά τους προσωπογραφικά χαρακτηριστικά. Πουθενά, ωστόσο, δεν γίνεται αναφορά στον τρόπο, με τον οποίο ο ζωγράφος θα αποδώσει τα χαρακτηριστικά αυτά. Αυτό είναι παράδοξο, αν σκεφτεί κανείς ότι ο άγιος έζησε στην Ελλάδα την εποχή της βαυαροκρατίας και των εισαγόμενων από τη Δύση τρόπων εικαστικής έκφρασης. Ο ίδιος φαίνεται ότι συμμετεί-

5. Ό.π., 72.

6. Ό.π., 74.

7. Καβαρνός, *Ἁγίου Νεκταρίου Μητροπολίτου Πενταπόλεως, Μελέτη περί τῶν ἁγίων εἰκόνων*, 103. Πρβλ. Μ. Καζαμία-Τσέρνου, «Ο Λουκάς ζωγραφίζει την Παναγία», *Τιμητικό αφιέρωμα στους ομότιμους καθηγητές Πρόδρομο Ακανθόπουλο και Βασίλειο Ψευτογκά, ΕΕΘΣ ΑΠΘ/ Τμήμα Θεολογίας Νέα Σειρά* 11 (2001), 113-155.

8. Καβαρνός, ό.π., 106.

χε στους αισθητικούς προβληματισμούς της εποχής του, αφού τον Νοέμβριο του 1888 ανέθεσε[9] στον ζωγράφο Ευάγγελο Αρμενόπουλο[10] την τοιχογράφηση του ναού του Αγίου Νικολάου στο Κάϊρο[11].

Ο διάκοσμος, όπως συνηθίζεται στους ναούς της εποχής, είναι λιτός[12]. Απλώνεται στον τρούλο, το θριαμβικό τόξο του ιερού και σε τμήματα των τοίχων του κυρίως ναού, *«...τοιχογραφίαι δέ ἁγίων τεχνικώταται καί εἰκόνες εἰλημμέναι ἐκ τῆς Παλαιᾶς καί τῆς Νέας Διαθήκης»*[13]. Στο σχετικό συμβόλαιο αναφέρεται μεταξύ άλλων ότι στον Αρμενόπουλο ανέθεσαν *«... εἰκονογράφησιν τῶν τεσσάρων εὐαγγελιστῶν μετά τῶν οἰκείων συμβόλων ἐπί τῶν τεσσάρων ἄκρων τοῦ ἐν τῷ μέσῳ τοῦ ἐνταῦθα πατριαρχικοῦ ναοῦ «Ἅγιος Νικόλαος» κειμένου θόλου...»*. Στο θριαμβικό τόξο απεικονίσθηκε η σκηνή του Ευαγγελισμού και οι Προφήτες. Ο Αρμενόπουλος φιλοτέχνησε και την εικόνα του Χριστού στον επισκοπικό θρόνο και τις εικόνες με θέμα την Επί του Όρους Ομιλία του Χριστού και τη Βαϊοφόρο, που τοποθετήθηκαν πάνω από τη βόρεια και τη νότια είσοδο του ναού αντίστοιχα[14]. Ο Αρμενόπουλος ακολούθησε τη ναζαρηνή τεχνοτροπία[15], κίνηση που φαίνεται ότι ενέκρινε ο άγιος Νεκτάριος.

Η οικειότητα του αγίου Νεκταρίου με τη ναζαρηνή ζωγραφική δεν σταματά εδώ. Στο κελί του στην Ι.Μ. Αγ. Τριάδος στην Αίγινα, ο άγιος διατηρούσε την εικόνα της Παναγίας, αντίγραφο, όπως μαρτυρείται, της θαυματουργής

9. Το 1886 ο Πατριάρχης Αλεξανδρείας Σωφρόνιος απένειμε στον άγιο Νεκτάριο το οφίκιο του Αρχιμανδρίτη και τον τοποθέτησε ως Πατριαρχικό Έξαρχο στο Κάϊρο, Τίτος Ματθαιάκης, *Ὁ Νεκτάριος Κεφαλάς, Μητροπολίτης Πενταπόλεως (1846-1920)*, Ἀθῆναι 1955, 28˙ Σ. Δημητρακόπουλος, *Ὁ Ἅγιος Νεκτάριος Πενταπόλεως. Ἡ πρώτη ἁγία μορφή τῶν καιρῶν μας*, Ἀθήνα 2000, 70.

10. Ευγ. Δρακοπούλου, *Αναλυτικοί πίνακες των ελλήνων ζωγράφων και των έργων τους (1450-1850)*, Αθήνα 2008, 83.

11. Ο ναός του Αγ. Νικολάου στη συνοικία Χαμζάουι ανοικοδομήθηκε εκ βάθρων το 1839 με έξοδα πλουσίων εμπόρων της Αιγύπτου και της Ρωσίας, Ν. Σταυρίδης, «Ὀλίγα τινά περί τοῦ ἐν Καΐρῳ ἑλληνικοῦ ναοῦ τοῦ Ἁγ. Νικολάου», *Προμηθεύς* 6/ΞΣΤ'(1894), 533-535. Δημητρακόπουλος, *Ὁ Ἅγιος Νεκτάριος Πενταπόλεως*, 70.

12. Ι. Στουφή-Πουλημένου, «Η εικονογράφηση του ναού του Αγ. Δημητρίου του Νέου ''Ψυρρή''», στο: *Α΄ Ἐπιστημονικό Συμπόσιο τῆς Νεοελληνικῆς Ἐκκλησιαστικῆς Τέχνης, Πανεπιστήμιο Ἀθηνῶν, 14-15 Μαρτίου 2008*, Ἀθήνα 2009, 460.

13. Σταυρίδης, Περί τοῦ ἐν Καΐρῳ ἑλληνικοῦ ναοῦ τοῦ ἁγ. Νικολάου, 533.

14. Ματθαιάκης, *Ὁ Νεκτάριος Κεφαλάς*, 28.

15. Ν. Ζίας, «Νεοελληνική ἐκκλησιαστική Ζωγραφική», *Σύναξη* 24 (Σεπτεμβρίου-Ὀκτωβρίου 1987), 45-52˙ Ἰ. Β. Φριλίγκος, *Ο αγιογράφος Κωνσταντίνος Φανέλλης και το έργο του*, Αθήνα 2005, 49-63˙ Ἰ. Στουφῆ-Πουλημένου, *Ἀπό τούς Ναζαρηνούς στόν Φ. Κόντογλου. Θέματα νεοελληνικῆς ἐκκλησιαστικῆς ζωγραφικῆς*, Ἀθήνα 2007, 15-18. Πρβλ. Μ. Παϊσίδου, «Η λαϊκοβυζαντινή ζωγραφική του ιθ΄ αιώνα. Δέκα φορητές εικόνες των ιερών ναών Αγ. Νικολάου Πολυγύρου και Αγ. Στεφάνου Αρναίας Χαλκιδικής», *Χρονικά της Χαλκιδικής* 42-43 (1987-1988), 95-146.

εικόνας της Παναγίας Σηλυβριανής, του λαβάρου της Σηλυβρίας, απ' όπου καταγόταν ο άγιος. Εικονίζεται η Θεοτόκος ένθρονη σε μαρμάρινο θρόνο, πάνω σε μακρόστενο σκούρο μπλε μαξιλάρι με χρυσές διακοσμητικές ταινίες, όπως είθισται την εποχή αυτή[16]. Στο κεφάλι φέρει στέμμα και διακοσμημένο φωτοστέφανο. Ακουμπά στο αριστερό της γόνατο το Χριστό συγκρατώντας τόν με το δεξί της χέρι και αγγίζοντας με το αριστερό τον ώμο του. Ο Χριστός κρατά στο αριστερό του χέρι κλειστό ειλητό και ευλογεί με το δεξί. Φέρει ένσταυρο φωτοστέφανο με την επιγραφή Ο ΩΝ. Το πλάσιμο των όγκων γίνεται με ζωγραφικά μέσα και οι ανατομικές λεπτομέρειες αποδίδονται με φωτογραφικό ρεαλισμό. Οι μορφές διακρίνονται για την αυστηρή τους στάση σε μια απεικόνιση, όπου κυριαρχεί η επιστημονική προοπτική. Τα απαλά χρώματα που συνταιριάζουν απόλυτα μεταξύ τους και η γαλήνη που αποπνέουν τα ακίνητα πρόσωπα των μορφών με το τρυφερό βλέμμα δημιουργούν κλίμα ρομαντικής ατμοσφαιρικότητας, σύμφωνα με τις σύγχρονες της εποχής αισθητικές προτιμήσεις της Ναζαρηνής Σχολής[17].

Η εικόνα πιθανότατα είναι έργο του αγιογραφικού εργαστηρίου της κοινότητας των Δανιηλαίων του Αγ. Όρους[18]. Ο άγιος Νεκτάριος, αν και επισκέφθηκε μόνον μία φορά στη ζωή του το περιώνυμο Όρος (1898)[19], συνήψε εντούτοις δυνατούς δεσμούς με αγιορείτες μοναχούς και ιδιαιτέρως με τους Δανιηλαίους. Ας σημειωθεί ότι διατηρούσε αλληλογραφία με τον πνευματικό γεννήτορα της κοινότητας των Δανιηλαίων, τον γέροντα Δανιήλ Κατουνακιώτη[20]. Μάλιστα, ο πρώτος υποτακτικός του γέροντα Δανιήλ, ο Αθανάσιος, υπήρξε έξοχος μουσικός και αγιογράφος[21]. Πιθανότατα αυτός αγιογράφησε την εικόνα που διατηρούσε στο κελί του ο άγιος Νεκτάριος.

---

16. Στουφή-Πουλημένου, Η εικονογράφηση του ναού του Αγ. Δημητρίου του Νέου ''Ψυρρή'', 465 υποσ. 27.

17. Πρβλ. Δ. Ασημακοπούλου-Κωνσταντάτου, «Οι εικόνες του τέμπλου του ναού των Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης στη Μάνδρα Αττικής. Έργα του ζωγράφου Πολυχρόνη Λεμπέση», στο: *Α΄ Ἐπιστημονικό Συμπόσιο τῆς Νεοελληνικῆς Ἐκκλησιαστικῆς Τέχνης, Πανεπιστήμιο Ἀθηνῶν, 14-15 Μαρτίου 2008*, Ἀθήνα 2009, 227-229, εικ. 4.

18. Σ. Χονδρόπουλος, *Ο Άγιος του αιώνα μας-ο Όσιος Νεκτάριος Κεφαλάς-Αφηγηματική Βιογραφία*, Ἀθήνα [3]1995, 288. Δημητρακόπουλος, *Ὁ Ἅγιος Νεκτάριος Πενταπόλεως*, 26, 225.

19. Δημητρακόπουλος, *Ὁ Ἅγιος Νεκτάριος Πενταπόλεως*, 217-235

20. Βλ. *Ἅγιος Νεκτάριος-Δανιήλ Κατουνακιώτης. Δύο μεγάλες μορφές τοῦ αἰῶνος μας. Ἀναφορά στην άλληλογραφία τους*, Ἅγιον Ὄρος 1997.

21. Ό.π., 91 υποσ. 48. Ο Αθανάσιος επισκέφθηκε για πρώτη φορά την Αίγινα τον Νοέμβριο του 1909, όπου γνώρισε τον επίσκοπο Πεντάπολεως, ο οποίος του παρήγγειλε εικόνες, ό.π., 94. Μαρτυρείται δε ότι το έτος 1916 ο Αθανάσιος φιλοξενήθηκε στην Ι.Μ. Αγ. Τριάδος στην Αίγινα και ο άγιος Νεκτάριος του παρήγγειλε μεγάλες δεσποτικές εικόνες και μικρές εικόνες Δωδεκαόρτου, Δημητρακόπουλος, *Ὁ Ἅγιος Νεκτάριος Πενταπόλεως*, 225. Σε επιστολή του γέρο-

Ο σεπτός λοιπόν ιεράρχης του 19ου αι., αν και στη θεωρητική του *Μελέτη περί των εικόνων* ακολουθεί πιστά τις αποφάσεις των πατέρων της Ζ΄ Οικ. Συνόδου, οι οποίες ευνόησαν μετά την εικονομαχία την ανάπτυξη της βυζαντινής ζωγραφικής με τα ιδιαίτερα εικονογραφικά και τεχνοτροπικά της γνωρίσματα[22], αποδέχεται στην πράξη μια τέχνη με τελείως διαφορετικές αναφορές. Πώς λοιπόν δύο τόσο διαφορετικές εικαστικές επιλογές συμβιώνουν μέσα στους κόλπους της ορθόδοξης εκκλησίας;

Η αντίφαση αυτή γίνεται ανεκτή, επειδή, κατά τη γνώμη μας, το ζωγραφικό στοιχείο στην ορθόδοξη παράδοση διαδραματίζει συμβατικό ρόλο. Έναν αιώνα πριν από τον άγιο Νεκτάριο, ο αγιορείτης μοναχός Διονύσιος ο εκ Φουρνά στην περίφημη *Ερμηνεία* του επιλέγει συνειδητά, αν και προβάλει την τέχνη του Πανσέληνου, να μην αναφερθεί αναλυτικά σε τεχνοτροπικά ζητήματα[23]. Αυτό συμβαίνει, όπως ευστόχως κατά τη γνώμη μας έχει αποδειχθεί, επειδή για τον ορθόδοξο αγιορείτη αγιογράφο του 18ου αι. η εικαστική πράξη περιλαμβάνει μεν την παραδεδομένη εκκλησιαστική αλήθεια που αισθητοποιείται με την με ακρίβεια και ιστορικότητα αποτύπωση της μορφής της υπόστασης[24] του αγίου πρόσωπου, αλλά για την εκτέλεσή της απαιτείται η δημιουργική δύναμη του ζωγράφου, που αφήνεται ελεύθερος[25] να επιλέξει τον ζωγραφικό τρόπο που επιθυμεί. Αυτό είναι φυσικό για τον 18ο αι. που υπήρξε γενικά αιώνας ανακατατάξεων. Πολιτικές και οικονομικές αλλαγές διαμόρφωσαν ζωτικό κοινωνικό χώρο για τους έλληνες, επιτρέποντας την ανάδειξη του ιδιαίτερου

ντος Δανιήλ γίνεται μνεία στην εικόνα της Αγίας Τριάδος που ο άγιος Νεκτάριος είχε παραγγείλει για το μοναστήρι «…*καί διά τήν ἐπί μουσαμᾶ εἰκόνα τῆς Ἁγίας Τριάδος, ἥν θά προσφέρωμεν τῇ ἐν Αἰγίνῃ γυναικείᾳ Μονῇ*..», *Ἅγιος Νεκτάριος-Δανιήλ Κατουνακιώτης*, 93.

22. Βλ. σχετικά Γ. Κόρδης, *Εν ρυθμώ. Το ήθος της γραμμήες στη βυζαντινή ζωγραφική*, Αθήνα 2000. Ο ίδιος, *Ο χαρακτήρας και ο λόγος των αφαιρετικών τάσεων της βυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήνα 2007.

23. Γ. Κόρδης, *Ἡ «Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης» τοῦ Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ*, Ἀθήνα 2006, 39, υποσ. 36, όπου παραπέμπει στο Ν. Ζίας, «Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης-Φωτίου Κόντογλου, Ἔκφρασις τῆς ὀρθοδόξου ἁγιογραφίας. Συμπορεύσεις καί ἀποκλίσεις», στο: *Διονύσιος ὁ ἐκ Φουρνᾶ καί τό ἔργον του. Πρακτικά Συνεδρίου, Καρπενήσι 11-14 Ὀκτωβρίου 1996*, Ἀθήνα 2003, 331. Βλ. και Ευ. Τσιγαρίδας, «Οἱ τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ τῆς Νέας Παναγίας Θεσσαλονίκης καί τό κίνημα ἐπιστροφῆς τοῦ 18ου αἰ. στην παράδοση τῆς τέχνης τῆς "Μακεδονικῆς Σχολῆς"», στο: *Πρακτικά Στ΄ Επιστημονικού Συμποσίου «Χριστιανική Θεσσαλονίκη : οθωμανική περίοδος 1430-1912, Β΄», Ι.Μ. Βλατάδων 9-11 Νοεμβρίου 1992*, Θεσσαλονίκη 1994, 3135-368.

24. Γ. Κόρδης, *Ἱεροτύπως. Ἡ εἰκονολογία τοῦ ἱ. Φωτίου καί ἡ τέχνη τῆς μετεικονομαχικῆς περιόδου*, Ἀθήνα 2002, 51, 58 κ.ε.

25. Αυτό δεν σημαίνει ότι ο ζωγράφος θα πρέπει να διάγει βίο ανεξάρτητο από πνευματική άσκηση και λατρευτική αγωγή, Ἀ. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς (ἐπιμ.), *Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης*, ἐν Πετρουπόλει 1909, 5-8.

χαρακτήρα της ελληνικής κοινωνίας[26], της οποίας ανώτατη πολιτική και εκκλησιαστική αρχή ήταν η Ορθόδοξη Εκκλησία[27]. Η εκκλησιαστική τέχνη ανθεί[28] προσανατολιζόμενη ωστόσο προς τη Δύση[29].

---

26. Βλ. Γ. Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι Κωνσταντίνος και Αθανάσιος από την Κορυτσά. Το έργο τους στο Άγιον Όρος (1752-1783)*, Αθήνα 2003, 311.

27. Μ. Παπανικολάου, *Ιστορία της τέχνης στην Ελλάδα. 18ος και 19ος αιώνας*, τ. 2, Αθήνα 2002, 16.

28. Μ. Χατζηδάκης, *Ἕλληνες ζωγράφοι μετά τήν ἅλωση (1453-1830)*, Ἀθήνα 1987, 114. Η άνθηση της εκκλησιαστικής τέχνης την εποχή αυτή έχει δυστυχώς μόνον ποσοτικά χαρακτηριστικά. Αποτυπώνεται στον μεγάλο αριθμό ναών που ανεγείρονται και στην πληθώρα των ζωγράφων που εμφανίζονται, Ἀ. Ξυγγόπουλος *Σχεδίασμα ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετά τήν ἅλωσιν*, Ἀθῆναι 1957, 305.

29. Στην Ορθόδοξη Ανατολή έφταναν ειδήσεις, κυρίως μέσω της Δυτικής Μακεδονίας και των αποδήμων (βλ. Γ. Τσιγάρας, *Ο ναός του Αγ. Γεωργίου Βιέννης. Ιστορία και Τέχνη*, Θεσσαλονίκη 2005, 171-172), για την τεχνική της ελαιογραφίας που χρησιμοποιούταν στη Δύση, τα σχήματα και τις διακοσμήσεις μπαρόκ (Μ. Γαρίδης, *Διακοσμητική ζωγραφική. Βαλκάνια-Μικρασία, 18ος-19ος αιώνας, Μπαρόκ και Ροκοκό, Ανατολική και βυζαντινή κληρονομιά*, Αθήνα 1996) και ροκοκό (Βλ. Χατζηδάκης, *Ἕλληνες ζωγράφοι*, 104), στοιχεία που απειλούσαν τις αισθητικές επιλογές της Ανατολής [Κ. Βαφειάδης, «Η φωτισμένη Ευρώπη και η νεοελληνική θρησκευτική καλαισθησία», στο: *Ε΄ Συνάντηση Βυζαντινολόγων Ελλάδος και Κύπρου, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, 3-5 Οκτωβρίου 2003, Εισηγήσεις-Περιλήψεις*, Κέρκυρα 2003, 109. E. Moutafov, "Post-Byzantine *hermeneiai zographikes* in the eigtheenth century and their dissemination in the Balkans during the nineteenth century", *BMGS* 30/1 (2006), 76]. Στα Επτάνησα ήδη από τις αρχές του 18ου αι., η προοδευτική άρχουσα τάξη αποδέχεται και προωθεί τις τάσεις του σύγχρονου δυτικού πολιτισμού. Αυτό στον τομέα της ζωγραφικής μεταφράζεται π.χ. ως έμφαση στην αισθητική αποτύπωση των αισθημάτων ακόμη και στις περιπτώσεις εκείνες που διατηρείται η παραδοσιακή τεχνοτροπία της αυγοτέμπερας [Χατζηδάκης, *Ἕλληνες ζωγράφοι*, 116. Η *τέχνη του νατουράλε* διδάσκεται ήδη από τις αρχές του 18ου αι. στη Ζάκυνθο από τον χιώτη Μικέλη Κοράη, ενώ ο πρώτος που θα τολμήσει να διακοσμήσει ορθόδοξη εκκλησία με αυτή την τεχνοτροπία είναι ο πελοποννήσιος ζωγράφος Παναγιώτης Δοξαράς (1662-1729), ο οποίος συγγράφει το *Τέχνη Ζωγραφίας* και το *Περί ζωγραφίας*, Φριλίγκος, *Κωνσταντίνος Φανέλλης*, 39. Βλ. και Ἀ. Προκοπίου, *Νεοελληνική Τέχνη. Βιβλίο Α΄, Ἑφτανησιώτικος νατουραλισμός*, Ἀθήνα 1936. D. Triantaphyllopoulou, *Die nachbyzantinische Wandmalerei auf Kerkyra und die andere ionischen Inseln. Untersuchungen zur Konfrontation zwischen ostkirclicher und abendländischer Kunst (15.-18 Jahrhundert)*, τομ. I, München 1985, 385 κ.ε.˙ ο ίδιος, «Ὀρθόδοξη Ἀνατολή καί Λατινική Δύση: Ἕνα καίριο πρόβλημα μέσα ἀπό τήν ἐκκλησιαστική τέχνη τῆς Ἑπτανήσου», στο: *Πρακτικά τοῦ Ε΄Διεθνοῦς Πανιονίου Συνεδρίου, Ἀργοστόλι-Ληξούρι 17-21 Μαΐου 1986*, τ. 3, Αργοστόλι 1991, 163-177. Ο ίδιος, *Πρόοδος καί συντήρηση στό πεδίο τῆς ἐκκλησιαστικῆς καί θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς. Ἡ περίπτωση τοῦ 18ου αἰώνα*, Ἀθήνα 1993. Η πρώτη βιογραφία για τον Παναγιώτη Δοξαρά γράφτηκε στα 1843, Φανή Σπαχίδου, *Η βυζαντινή τέχνη στον ελληνικό τύπο του 19ου αι.*, Θεσσαλονίκη 2010, 22 υποσ. 75]. Η ένωση των Επτανήσων το 1864 με την Ηπειρωτική Ελλάδα έστρεψε τα ενδιαφέροντα των λογίων των Αθηνών σε κατευθύνσεις περισσότερο ρεαλιστικές (Ν. Σβορώνος, *Ἐπισκόπηση*, 93. Βλ. και Α. Χαραλαμπίδης, *Συμβολή στη μελέτη της Εφτανησιώτικης ζωγραφικής του 18ου και 19ου αιώνα*, Ιωάννινα 1978. Πρβλ Δ. Τριανταφυλλόπουλος, *Μελέτες για τη Μεταβυζαντινή Ζωγραφική. Ενετοκρατούμενη και Τουρκοκρατούμενη Ελλάδα και Κύπρος*, Αθήνα 2002, 137).

Έτσι, την εποχή αυτή αρχίζουν να κυκλοφορούν και ειδικά εγχειρίδια ζωγραφικής τέχνης που απευθύνονται σε όσους επιθυμούν να ασχοληθούν συστηματικά με τη δημιουργία εικόνων, όπως επί παραδείγματι η *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης τοῦ Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ* (1727), που προαναφέρθηκε. Οι δυτικές επιδράσεις που δέχεται ο Διονύσιος αποτυπώνονται στα κεφάλαια[30] *«ἑρμηνεία τῶν μετρῶν τοῦ νατουράλε»*[31] και *«περί κατασκευῆς τῶν βαφῶν τοῦ νατουράλε καί πῶς νά δουλεύῃς εἰς πανί μέ λάδι»*[32] και φαίνεται ότι αφομοιώνονται από την ορθόδοξη παράδοση[33]. Σε αυτά τα κεφάλαια έκδηλη είναι η επιρροή που δέχεται από δυτικές *Ερμηνείες*, όπως επί παραδείγματι την *Trattato della Pittura* του *Cennino Cennini* (1390)[34] και του *De Diversis Artibus* του Θεόφιλου (12ος αι.)[35].

Τη δεκαετία του 1830 διαδεδομένη στην τουρκοκρατούμενη ακόμη Μακεδονία ήταν η *Κοινή Νουθεσία ἤτοι ἑρμηνεία εἰς τούς νέους, ὅπου ἐπιθυμοῦσι νά μάθουν την ζωγραφικήν τέχνην...* του ιεροδιακόνου Χριστόφορου Ζεφαροβίκη (γραμμένη ανάμεσα στα 1726 και 1729)[36], όπου γίνεται απόπειρα να συνδυαστούν οι αισθητικές αξίες της Δύσης με την τέχνη της ορθόδοξης Ανατολής. Για τη συγγραφή της *Νουθεσίας* του ο Ζεφαροβίκης φαίνεται ότι είχε υπόψη του το *Πρωτότυπον περί Ζωγραφίας συνταγμάτιον* του αξιωματικού του ενετι-

---

30. Κόρδης, *Ἡ Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης*, 53-54, υποσ. 74.

31. Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς Τέχνης*, §51, σ. 34-35.

32. Ό.π., §52, σ. 35-36.

33. Ευθ. Γεωργιάδου-Κούντουρα, *Θρησκευτικά θέματα στη Νεοελληνική Ζωγραφική 1900-1940,* Θεσσαλονίκη 1984, 22.

34. Γ. Κακαβᾶς, «Ἡ ζωή καί τό ἔργο τοῦ Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ: Ἀπό τό μῦθο στήν πραγματικότητα», στο: *Διονύσιος ὁ ἐκ Φουρνᾶ καί τό ἔργον του. Πρακτικά Συνεδρίου, Καρπενήσι 11-14 Ὀκτωβρίου 1996,* Ἀθήνα 2003, 169. Για τις επιδράσεις ανατολικών και ρώσικων *Ερμηνειών* στο έργο του Διονυσίου βλ. ό.π., 170 υποσ. 10. V. Gracu, "Byzantinische Handbücher der Kirchenmalerei", *Byzantion* 9 (1934), 675-701. Βλ. για τον Διονύσιο εκ Φουρνά και Γ. Κακαβᾶς, *Dionysios of Fourna (c. 1670-c.1745): artistic creation and literary description,* Leiden 2008. Ευ. Τσιγαρίδας, «Φορητές εικόνες του Διονυσίου του εκ Φουρνά των Αγράφων και του εργαστηρίου του στις Σέρρες», *Μακεδονικά* 38 (2009), 97-132.

35. Μ. Βασιλάκη, *Από τους εικονογραφικούς οδηγούς στα σχέδια εργασίας των μεταβυζαντινών ζωγράφων,* Αθήνα 1995, 32. Η *Ἑρμηνεία* του Διονυσίου μεταφράζεται στα γαλλικά (1845), γερμανικά (1855), ρώσικα (1868), αγγλικά (1886) και ρουμάνικα (1891), αποδεικνύοντας την ευρύτατη χρήση της στην Ευρώπη, Κακαβᾶς, Ἡ ζωή καί τό ἔργο τοῦ Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, 167.

36. Μ. Θεοχάρη, «Περί νέας Πραγματείας τῆς τεχνικῆς τῆς Μεταβυζαντινῆς Τέχνης», *Πρακτικά τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν* 48 (1973) 66-86. Moutafov, Post-Byzantine *hermeneiai zographikes,* 76-77. Λίγο αργότερα και μέσα στον 19ο αι. απαντούν και άλλοι ζωγραφικοί οδηγοί, βλ. Λ. Πολίτης, *Κατάλογος χειρογράφων του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης*, (επιμέλεια-συμπληρώσεις Π. Σωτηρούδης, Α. Σακκελλαρίδου-Σωτηρούδη), Θεσσαλονίκη 1991, 15-20.

κού στρατού και ζωγράφου Παναγιώτη Δοξαρά (1662-1729), ο οποίος υποστήριζε ευθαρσώς την αντικατάσταση της βυζαντινής αγιογραφίας από τη δυτική θρησκευτική τέχνη[37]. Στα 1831 κυκλοφορεί η *Ἑρμηνεία τοῦ Ἰωάννη Κωνσταντίνου ἐξ Ἰωαννίνων*, μία ανθολογία από οδηγίες του Διονυσίου εκ Φουρνά και του Ζεφαροβίκη[38] και στα 1835 η *Ἑρμηνεία τοῦ Μανωλάκη Χαλεπίου*[39]. Οι *Ερμηνείες* αυτές παρέχουν οδηγίες στους ζωγράφους για την παραγωγή των εικόνων, αναλύοντας εικονογραφικά θέματα και προτείνοντας τόσο το βυζαντινό εικαστικό σύστημα όσο και τη δυτική νατουραλιστική τεχνική.

Παραλλήλως, Ρώσοι μοναχοί έρχονται στο Άγιον Όρος και προπαγανδίζουν την τέχνη που επικρατούσε στο πρώτο μισό του 19ου αι. στα κέντρα της Ρωσίας[40]. Πρόκειται για την τέχνη των Ναζαρηνών που υποσκέλισε τη βυζαντινή εικαστική γλώσσα και για την τεχνική της ελαιογραφίας που παραγκώνισε την παραδοσιακή τεχνική της αυγοτέμπερας[41]. Η φυσιοκρατική αυτή τέχνη εξαπλώνεται γρήγορα.

Έτσι, το καλλιτεχνικό αισθητήριο των αγιορειτών του δευτέρου μισού του 19ου αι. εξασκήθηκε να ανέχεται τη νατουραλιστική έκφραση της εκκλησιαστικής ζωγραφικής[42]. Παράλληλα, η έντονη δραστηριότητα στην ανέγερση

37. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι*, 126-127. Παπανικολάου, *Ιστορία της Τέχνης στην Ελλάδα*, 15. Φριλίγκος, *Κωνσταντίνος Φανέλλης*, 39 και υποσ. 48-49.

38. Moutafov, Post-Byzantine *hermeneiai zographikes*, 77.

39. Ό.π, 74.

40. Δ. Παπαστάμου, *Ἡ ἐπίδραση τῆς Ναζαρηνῆς σκέψης στή νεοελληνική ἐκκλησιαστική ζωγραφική*, Ἀθήνα 1977, 30˙ Γιλιάνα Ζάρρα, *Η θρησκευτική ζωγραφική στη Θεσσαλονίκη κατά τον 19ο αιώνα. Ζωγράφοι-εργαστήρια-καλλιτεχνικές τάσεις*, Θεσσαλονίκη 2006, 224, υποσ. 16, 19. Βλ. και Σ. Λυδάκης, *Ἡ ἱστορία τῆς νεοελληνικῆς ζωγραφικῆς, 16ος-20ος αἰώνας*, Ἀθήνα 1976, 424. Ἰ. Α. Παπάγγελος, «Ἡ ῥωσσική πολιτική στό Ἅγιον Ὄρος κατά τόν 19ο αἰώνα καί ἡ δραστηριότης τῶν ἁγιορειτῶν Ρώσσων στήν περιοχή τῆς Καβάλας», στο: *Α΄ Τοπικό Συμπόσιο. Ἡ Καβάλα και ἡ περιοχή της, Πρακτικά*, Θεσσαλονίκη 1980, 405-418.

41. Γεωργιάδου-Κούντουρα, *Θρησκευτικά θέματα*, 24-25. Παπαστάμου, *Ἡ ἐπίδραση τῆς Ναζαρηνῆς σκέψης*, 19-21, 76-82. Για την αντίδραση στο ρεύμα αυτό και την ανάγκη της αποκατάστασης της τέχνης στα πρότυπα του αμιγώς εικαστικού ιδιώματος βλ. επιστολή ανώνυμου μοναχού του έτους 1897, ό.π., 25-27 υποσ. 8: Π., «Ἐπιστολή ἐξ Ἁγίου Ὄρους», *Ἐκκλησιαστική Ἀλήθεια* 17 (1897), 244κ.ε.

42. Athanasios Papas, Metropolit von Helenopolis, "Die religiöse Malerei auf dem Athos im 19. Und 20. Jahrhundert", *Hermeneia* 2 (1986), 126-132. Γ. Ζωγραφίδης, «Σχόλια πάνω στήν τέχνη τῆς μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς στό ἑλληνικό κράτος καί τό Ἅγιο Ὄρος, 18ος-19ος αἰ. (Ἰδεολογικές ἀνακατατάξεις καί θρησκευτική τέχνη)», *Γρηγόριος ὁ Παλαμᾶς* 74 (1991), 1019-1078. *Σιμωνόπετρα. Άγιον Όρος*, Αθήνα 1991. Π. Βοκοτόπουλος, «Μνημειακή ζωγραφική στο Άγιον Όρος, 11ος-19ος αι.», στο: *Θησαυροί του Αγ. Όρους, Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού Θεσσαλονίκης*, Θεσσαλονίκη 1997, 36-38. Α. Καγιάς, Γ. Φουστέρης, «Ζωγραφική και Φωτογραφία: Φωτογραφικές μαρτυρίες για τη δράση ενός αγιογραφικού εργαστηρίου στο Άγιον Όρος το πρώτο μισό του εικοστού αιώνα», στο: *Α΄ Ἐπιστημονικό Συμπόσιο τῆς Νεοελληνικῆς Ἐκκλησιαστικῆς Τέχνης, Πανεπιστήμιο Ἀθηνῶν, 14-15 Μαρτίου 2008*, Ἀθήνα 2009, 285-298.

ναών δημιούργησε τις προϋποθέσεις ανάπτυξης της αγιορείτικης αγιογραφίας, καθώς πολλές είναι οι παραγγελίες εικόνων για τέμπλα και προσκυνητάρια από τους Έλληνες της ελεύθερης και της τουρκοκρατούμενης Ελλάδας αλλά και του εξωτερικού. Συνεπεία τούτου, οργανώνονται στη χερσόνησο του Άθω αγιογραφικά μοναστικά εργαστήρια, όπως το πρωτοπόρο εργαστήριο των Ιωσαφαίων[43], τα οποία στη συνείδηση της παγκόσμιας χριστιανικής κοινότητας παρήγαγαν πάντα έργα εγγυημένης ορθόδοξης δογματικής ακρίβειας και τεκμηριωμένης παραδοσιακότητας[44]. Σ' ένα από αυτά, στο εργαστήριο των Δανιηλαίων[45], δημιουργήθηκε πιθανότατα και η ναζαρηνή εικόνα της Θεοτόκου που κοσμούσε το κελί του αγίου Νεκταρίου στην Αίγινα. Τα αγιορειτικά εργαστήρια έβαζαν λοιπόν «υπογραφή» ορθοδοξίας σε έργα νατουραλιστικής τεχνοτροπίας.

Την ίδια εποχή, στην ελεύθερη Ελλάδα επικρατούν, για άλλους βέβαια λόγους, τα ίδια δυτικά πρότυπα στην τέχνη. Στο νέο Ελληνικό Κράτος, που οργανώνεται με βάση τις δομές της δυτικοευρωπαϊκής κοινωνίας, οι επιλογές των διοικούντων βαυαρών επηρεάζουν την τέχνη[46]. Η αντιγραφή εικόνων κρητικών ζωγράφων[47], που συμπίπτει χρονικά με την τάση που προβάλλει ο Διονύσιος εκ Φουρνά για επιστροφή στα πρότυπα του Πανσέληνου[48], αποδεικνύει

Πρβλ. Κ. Καλοκύρης, «Ἔρευναι μεταβυζαντινῶν ἁγιορείτικων τέμπλων», στο: *Ἄθως-Θέματα Ἀρχαιολογίας καί Τέχνης*, Ἀθῆναι 1963, 206-216. Ο ίδιος, «Ἡ ἀπάλειψις τῆς σκηνῆς τοῦ λουτροῦ τοῦ Θείου Βρέφους ἐκ τοιχογραφιῶν τοῦ Ἁγίου Ὄρους», *ό.π.*, 27-33. Ζάρρα, *Η θρησκευτική ζωγραφική*, 225-277.

43. Καλοκύρης, Ἡ σύγχρονος ἁγιογραφία εἰς τό Ἅγιον Ὄρος, 254. Ἀθανάσιος Παπάς, *Ὁ αγιογραφικός οίκος των Ιωασαφαίων*, Γενεύη 1989, [ανάτυπο], 139-151. Ζάρρα, *Η θρησκευτική ζωγραφική*, 242-243, 256-257.

44. Γεωργιάδου-Κούντουρα, *Θρησκευτικά θέματα*, 29. Χατζηδάκης, *Έλληνες Ζωγράφοι*, 74-75˙ Καλοκύρης, Ἡ σύγχρονος ἁγιογραφία εἰς τό Ἅγιον Ὄρος, 254. Ζάρρα, *Η θρησκευτική ζωγραφική στη Θεσσαλονίκη*, 222.

45. Βλ. Γεωργιάδου-Κούντουρα, *Θρησκευτικά θέματα*, 28-30. Οι Δανιηλαίοι είχαν το εργαστήριό τους στα Κατουνάκια, όπου αγιογραφούσαν υπό την καθοδήγηση του μοναχού Γεροντίου, Καλοκύρης, Ἡ σύγχρονος ἁγιογραφία εἰς τό Ἅγιον Ὄρος, 257.

46. Βλ. π.χ. Κ. Μπαρούτας, *Η εικαστική ζωή και η αισθητική παιδεία στην Αθήνα του 19ου αιώνα*, Αθήνα 1990. Ν. Μισιρλής, *Ελληνική ζωγραφική, 18ος-19ος αιώνας*, Αθήνα 1993. Χρ. Χρήστου, *Η ελληνική ζωγραφική, 1832-1922*, Αθήνα 1993. *Ελληνική Ζωγραφική 19ος αι., Εθνική Πινακοθήκη, Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου, Παράρτημα Κερκύρας 1995*, Κέρκυρα 1996. Άλλωστε, δυτικές (ιταλίζουσες) εικαστικές επιλογές ήταν από τον προηγούμενο αιώνα οικείες στους ζωγραφικούς κύκλους αυτής της ίδιας της πρωτεύουσας, Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι*, 115.

47. Μετά την τουρκική κατάκτηση της Κρήτης το 1669, Κρήτες αγιογράφοι διαχέονται σε όλο τον τουρκοκρατούμενο χώρο και σε βενετοκρατούμενες περιοχές μεταλαμπαδεύοντας τις άριστες γνώσεις τους στις δυτικές τέχνες, Παπανικολάου, *Ιστορία της Τέχνης στην Ελλάδα*, 20.

48. Για τους ζωγράφους που ακολουθούν αυτή την τάση βλ. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζω-*

την ανάγκη για ανανέωση της ορθόδοξης εικονογραφικής παράδοσης, η οποία συν τω χρόνω είχε απομακρυνθεί από τα βυζαντινά της γνωρίσματα[49]. Το έδαφος λοιπόν είναι κατάλληλα προετοιμασμένο για την έλευση των δυτικών τρόπων, που συντελείται με την έλευση των βαυαρών στο νεοσύστατο κράτος[50].

Οι ζωγράφοι χρησιμοποιούν ως τεχνικά πρότυπα τα χαλκογραφικά τυπώματα[51] και την ελαιογραφία[52]. Είναι χαρακτηριστικό ότι στις προκηρύξεις διαγωνισμών για τη φιλοτέχνηση εικόνων αναφέρεται ως προϋπόθεση «*...δέον νά ζωγραφίσωσι πάντες οἱ ἐνδιαφερόμενοι ζωγράφοι ἐπί τό τελειότερον, ἀκολουθοῦντες βυζαντινόν ῥυθμόν μετά τοῦ φυσικοῦ...*»[53]. Το 1831 μεταφράζεται στα ελληνικά και εκδίδεται στην Αίγινα, στο νησί όπου αργότερα θα μονάσει ο άγιος Νεκτάριος, η *Διδασκαλία τῆς διαγραφικῆς ἤ τῆς γραμμικῆς ἰχνογραφίας*[54], που χρησιμοποιήθηκε ως εγχειρίδιο στο μάθημα της διδασκαλίας του σχεδίου και της προοπτικής στο ορφανοτροφείο της Αίγινας[55]. Το 1856 στη Σύρο[56] εκδίδεται και η ελληνική μετάφραση του Πάνου Πλέσκα της *Διοπτικής του Τενότου*[57] για τη γραμμική προοπτική.

γράφοι, 102-106˙ Ευθ. Τσιγαρίδας, «Οι τοιχογραφίες του ναού της Νέας Παναγίας Θεσσαλονίκης και το κίνημα επιστροφής του 18ου αιώνα στην παράδοση της τέχνης της 'Μακεδονικής Σχολής'», στο: *Χριστιανική Θεσσαλονίκη. Οθωμανική περίοδος 1430-1912, Ιερά Μονή Βλατάδων, 9-11 Νοεμβρίου 1992*, τ. Β', Θεσσαλονίκη 1994, 349-356.

49. Χατζηδάκης, *Ἕλληνες ζωγράφοι*, 115. Πρβλ. Παπανικολάου, *Ιστορία της τέχνης στην Ελλάδα*, 15. Πρβλ. Κόρδης, *Ἡ Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης*, 36-39.

50. Στ. Λυδάκης, *Ἡ ἱστορία τῆς νεοελληνικῆς ζωγραφικῆς*, Ἀθήνα 1976, 86-89. Κ. Μακρής, *Ἐπιδράσεις τοῦ Νεοκλασσικισμοῦ στήν ἑλληνική λαϊκή ζωγραφική*, Θεσσαλονίκη 1986. Μ. Παπανικολάου, *Ὁ Εὐρωπαϊκός κλασικισμός καί ἡ νεοελληνική τέχνη (1800-1850). Τό μπλέ ἄλογο. Θέματα ἱστορίας καί κριτική τῆς τέχνης*, Θεσσαλονίκη 1994. Πρβλ. ενδεικτικά για την δράση των δυτικών μισσιοναρίων στην Ελλάδα τον 17ο και 18ο αι. Γεώργιος Μεταλληνός, *Παράδοσις καί Ἀλλοτρίωσις*, Ἀθήνα 1986, 50-52. Απ. Βακαλόπουλος, *Νέα Ἑλληνική Ἱστορία 1204-1985*, Θεσσαλονίκη 1991, 99-112.

51. Χατζηδάκης, *Ἕλληνες ζωγράφοι*, 103-104. Φριλίγκος, *Κωνσταντίνος Φανέλλης*, 43.

52. Ζάρρα, *Η θρησκευτική ζωγραφική*, 46. Βλ. και Ντ. Παπαστράτου, *Χάρτινες εικόνες : ορθόδοξα θρησκευτικά χαρακτικά, 1665-1899*, Αθήνα 1986. Α. Τούρτα (επιμ.), *Θρησκευτικά χαρακτικά από τη συλλογή της Ντόρης Παπαστράτου, Κατάλογος έκθεσης στο Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού 11/11/1995 – 3/3/1996*, Θεσσαλονίκη 1995.

53. Γεωργιάδου-Κούντουρα, *Θρησκευτικά θέματα*, 37-38.

54. Πρόκειται για μετάφραση από τα γαλλικά του έργου L.-B. Francoeur, *Enseignement du dessin linéaire*, 1819. Η. Μυκονιάτης, «Η πρώτη έντυπη νεοελληνική Πραγματεία περί προοπτικής. Η ευρωπαϊκή τέχνη και η υποδοχή της στην Ελλάδα του 19ου αι.», *Ελληνικά* 45 (1995), 344-345.

55. Ό.π, 344.

56. Για τους καθολικούς ναούς της Σύρου και την εικονογράφησή τους βλ. Αντ. Τζουμακίδης, *Η θρησκευτική εικονογραφία της καθολικής Σύρου*, Θεσσαλονίκη 2009 (αδ. μτχ εργ.)

57. Μυκονιάτης, Η πρώτη έντυπη νεοελληνική Πραγματεία περί προοπτικής, 342-344, 345-351.

Το 1837 το *Πολυτεχνικόν Σχολεῖον* στην Αθήνα αντιγράφει τις αντίστοιχες σχολές της Ιταλίας[58]. Τα αισθητικά ιδεώδη της φυσιοκρατικής τέχνης στην σύγχρονη νεοελληνική κοινωνία εμπνέουν τα μέλη των ανώτερων κοινωνικών τάξεων και των λογίων, που είναι ακόμη μεθυσμένοι από τους επαίνους των φιλελλήνων που περιέγραφαν με θριαμβευτικούς τόνους τον αρχαιοελληνικό πολιτισμό[59]. Λίγο αργότερα, η Δύση θα αρχίσει να ενδιαφέρεται για το Βυζάντιο, όπως αποδεικνύεται από την προώθηση των μεσαιωνικών σπουδών, πράγμα που δεν αφήνει αδιάφορους τους Έλληνες[60]. Στη ζωγραφική, η παρεμβολή αρχαιοελληνικών και βυζαντινών εικαστικών στοιχείων μπορεί να ερμηνευθεί ως απόπειρα συνεισφοράς στην ιδέα της *τρίσημης ενότητας του ελληνισμού*[61], ως *«πιστοποιητικό γνησιότητας»*[62]. Δέκα χρόνια μετά την διατύπωση της θεωρίας του Fallmerayer στο έργο *Πού σπεύδει ἡ τέχνη τῶν Ἑλλήνων τήν σήμερον* διατυπώνεται η άποψη ότι η τέχνη των νεοελλήνων ζωγράφων οφείλει να ακολουθήσει τα δυτικοευρωπαϊκά πρότυπα, εφόσον θέλει να αποκαταστήσει τη σχέση της με την αρχαία Ελλάδα[63], ενώ για τον Κωνσταντίνο Φανέλη (1791-1865), τον εισηγητή του ναζαρηνού ιδιώματος στην ελληνική θρησκευτική εικαστική πραγματικότητα, η χρήση δυτικότροπων αισθητικών μέσων συμβαδίζει με τη βυζαντινή παράδοση[64].

Στα τέλη του 19ου αι., σημειώνεται στην Αθήνα ένα εξαιρετικής σημασίας γεγονός, που θα καθορίσει έκτοτε την πορεία της χριστιανικής τέχνης. Στις 23 Δεκεμβρίου 1884 ιδρύεται η *Χριστιανική Αρχαιολογική Εταιρεία (ΧΑΕ)*[65] με Γενικό Γραμματέα τον Γεώργιο Λαμπάκη (1854-1914), ο οποίος πιστεύοντας στο όραμα της ευρωπαϊκής χριστιανικής ενότητας ανέπτυξε σχέσεις με ετεροδόξους, κυρίως της Αγγλικανικής Εκκλησίας, την ένωση με την οποία υποστήριξε ένθερμα. Ταυτόχρονα θαύμαζε[66] τον θεωρητικό της ναζαρηνής εικα-

58. Ό.π., 342. Φριλίγκος, *Κωνσταντῖνος Φανέλλης*, 36-37.

59. Βακαλόπουλος, *Νέα ἑλληνική ἱστορία*, 299.

60. Γεωργιάδου-Κούντουρα, *Θρησκευτικά θέματα*, 205, υποσ. 11. Βλ. Ευφροσύνη Ρούπα, «Το φαινόμενο της βυζαντινής αναβίωσης στις εφαρμοσμένες τέχνες στην Αθήνα από τα τέλη του 19ου έως τις αρχές του 20ού αι.», στο: *Α΄ Ἐπιστημονικό Συμπόσιο τῆς Νεοελληνικῆς Ἐκκλησιαστικῆς Τέχνης, Πανεπιστημιο Ἀθηνῶν, 14-15 Μαρτίου 2008,* Ἀθήνα 2009, 618-622, 623-624. Φανή Σπαχίδου, *Η βυζαντινή τέχνη στον ελληνικό τύπο του 19ου αι.*, 25, 28, 82-97.

61. Ἀθ. Καραθανάσης, *Ἡ τρίσημη ἑνότητα τοῦ Ἑλληνισμοῦ: αρχαιότητα, Βυζάντιο, νέος ελληνισμός*, Θεσσαλονίκη 1991.

62. Παπανικολάου, *Ἡ ἑλληνική ἠθογραφική ζωγραφική*, 37.

63. Μυκονιάτης, Η πρώτη έντυπη νεοελληνική Πραγματεία περί προοπτικής, 342.

64. Βλ. Φριλίγκος, *Κωνσταντῖνος Φανέλλης*.

65. *Καταστατικόν τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας*, ἐν Ἀθήναις 1914, 8-9. Για την καταστροφή των χριστιανικών μνημείων στις αρχές του 19ου αι. βλ. Σπαχίδου, *Η βυζαντινή τέχνη στον ελληνικό τύπο του 19ου αι.*, 65-82.

66. Α. Λαζαρίδου, «Ο Λαμπάκης, ο Λουδοβίκος Θείρσιος και η Ναζαρηνή Ζωγραφική», *Α-*

στικής σχολής Λουδοβίκο Θείρσιο (1825-1905)[67]. Η ΧΑΕ με βασιλική εγκύκλιο της 10ης Μαρτίου 1886 τέθηκε υπό την προστασία του στέμματος[68]. Στο καταστατικό της ΧΑΕ, το οποίο συνέταξε ο ίδιος ο Λαμπάκης, ορίζεται ότι «*σκοπὸς τῆς Ἑταιρείας ἐστὶν ἡ περισυναγωγὴ καὶ διάσωσις τ῀ψν ἐν Ἑλλάδι ἢ ἀλλαχοῦ εὑρισκομένων τῆς Χριστιανικῆς ἀρχαιότητος μνημείων καὶ ἱερῶν κειμηλίων ὧν ἡ σπουδὴ καὶ μελέτη συμβάλλουσι πρὸς διαφώτισιν τῆς καθόλου ἑνιαίας πατρῴας ἡμῶν ἱστορίας καὶ τέχνης*».

Τα εκκλησιαστικά λοιπόν αντικείμενα αντιμετωπίζονται ως κειμήλια μιας άλλης εποχής, που πρέπει να φυλαχθούν, κάτω από κατάλληλες συνθήκες, μακριά πολλές φορές από τους λειτουργικούς χώρους. Αυτό έχει ωστόσο μια σημαντική συνέπεια. Η εκκλησιαστική τέχνη παύει να αντιμετωπίζεται ως ζώσα λειτουργική τέχνη. Αντιθέτως, θεωρείται ιστορικής αξίας εικαστικό προϊόν. Εκφράζει με άλλα λόγια εκκλησιαστικές και αισθητικές αξίες μιας άλλης εποχής, σημαντικής για την ιστορία του ελληνικού λαού και γι' αυτό αναγκαίας να διαφυλαχθεί με την ίδρυση των Χριστιανικών Μουσείων, μέσα στα οποία μεταφέρονται και διαφυλάσσονται τα εκκλησιαστικά σκεύη. Παρατηρείται δηλαδή η μετατόπιση του κέντρου βάρους από τη λειτουργικότητα στη θέαση και την αισθητική αξιολόγηση. Η θεολογική ερμηνεία της Ανατολής αντικαθίσταται από την εικαστική προσέγγιση της Δύσης.

Στο α' μισό του 19ου αι., το κράτος, η εκκλησία και η νέα άρχουσα τάξη ζητούν να εκφραστούν αισθητικά με τον τρόπο εκείνον που θα αρμόζει στην δυτικοοργανωμένη κρατική υπόσταση στην οποία ανήκουν. Η κοσμική τέχνη από τη μια αποδέχεται ανεπιστρεπτί *το λογικό χώρο της Δύσης*[69]. Η εκκλησιαστική τέχνη από την άλλη φαίνεται να στέκεται αδιάφορα; απέναντι στο σύγχρονο εικαστικό φαινόμενο, το οποίο και ακολουθεί. Οι αισθητικές προτιμήσεις της εποχής φαίνεται ότι δεν αποτελούν ιδιαίτερη μέριμνα της Εκκλησίας. Ίσως αυτό να δικαιολογεί και την άκριτη στάση του αγίου Νεκταρίου απέναντι στη ναζαρηνή ζωγραφική. Το 1840 το *Κτητορικὸν ἢ Προσκυνητάριον τῆς Ἱερᾶς καί Βασιλικῆς Μονῆς τοῦ Μεγάλου Σπηλαίου* που συνέθεσε ο Κωνσταντίνος Οικονόμος εξ Οικονόμων, ο οποίος με αφορμή την πραξικοπηματική ανακήρυξη του αυτοκεφάλου της ελλαδικής εκκλησίας δήλωνε ότι «*Οἱ [...] σπουδάσαντες ἀποσπάσαι τούς Ἕλληνας ἀπό τῆς μητρός αὐτῶν Ἐκκλησίας ἐβάδισαν δρόμον ἀντεθνικόν και (κατά τήν ὀρθοδοξίαν τῶν Ἑλλήνων) ἀντίθρησκον*»[70],

---

πό τη χριστιανική συλλογή στο Βυζαντινό Μουσείο (1884-1930), 29 Μαρτίου 2002 έως 31 Οκτωβρίου 2002, Αθήνα 2006, 13.

67. Φριλίγκος, *Κωνσταντῖνος Φανέλλης*, 55-56, υποσ. 118-122.

68. *Καταστατικόν τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας*, 2.

69. Μυκονιάτης, *Η πρώτη έντυπη νεοελληνική Πραγματεία περί προοπτικής*, 344.

70. Γ. Δ. Μεταλληνός, *Ἑλλαδικοῦ Αὐτοκεφάλου Παραλειπόμενα,* Ἀθήνα ²1989, 21, 31.

διακοσμήθηκε από τον Κωνσταντίνο Φανέλλη κατά τη δυτικότροπη τεχνοτροπία[71]. Οι ζωγράφοι του ελληνικού κράτους αναζητούν την καλλιτεχνική τους ταυτότητα μακριά από τη μεταβυζαντινή παράδοση που εκπροσωπούσε έναν λαό, αλλά όχι το επίσημο κράτος[72].

Φαίνεται ότι η κοινωνία που οργανώνεται πάνω σε δυτικοευρωπαϊκά θεμέλια έχει χάσει το κλειδί κατανόησης της αυστηρής ορθόδοξης ανατολικής τέχνης[73]. Οι ζωγράφοι υπογράφοντας με παρρησία τα έργα τους[74] επιδιώκουν την

Βλ. και Κωνσταντίνου Οἰκονόμου, *Τά Σωζόμενα Ἐκκλησιαστικά Συγγράματα*, τ. 3, Ἀθήνησι 1862, 1864, 1865.

71. Στουφή-Πουλημένου, *Ἀπό τούς Ναζαρηνούς στόν Φ. Κόντογλου*, 16 υποσ. 2˙ Φριλίγκος, *Κωνσταντίνος Φανέλλης*, 78, 88-92, εικ. 132-138.

72. Στις 28 Νοεμβρίου 1891 δημοσιεύεται στην *Εφημερίδα* άρθρο του ποιητή Ιωάννη Πολέμη, ο οποίος τάσσεται υπέρ της εκκλησιαστικής εικαστικής γραφής που βρισκόταν μακριά από την αυστηρή βυζαντινή τέχνη, Μπαρούτας, *Η εικαστική γλώσσα*,128. Είναι μια εποχή, κατά την οποία *«γίνεται συνειδητή η φθορά της μεταβυζαντινής ζωγραφικής και η αποδυνάμωση των εκφραστικών της μέσων»*, Ζάρρα, *Η θρησκευτική ζωγραφική στη Θεσσαλονίκη*, 30. Βλ. και Χρ. Χρήστου, *Θεωρία καί ἱστορία τῆς νεώτερης τέχνης*, Θεσσαλονίκη, 31, σημ. 20. Το 1870 ο καθηγητής Ιστορίας των Εικαστικών Τεχνών και Ερμηνείας Πινάκων Γρηγόριος Παπαδόπουλος σημειώνει την ανάγκη διόρθωσης της *βάρβαρης αγιογραφίας*, έτσι όπως είχε φτάσει να εκτελείται στην εποχή του, Γρ. Παπαδόπουλος, «Λόγος περί τῆς καθ' ἡμᾶς ἐκκλησιαστικῆς τέχνης καί ἰδιαιτέρως περί ἐθνικῆς ἁγιογραφίας», *Πανδώρα* 21.485 (1-06-1870), 3-13. Ο Άγ. Νικόδημος Αγιορείτης επισήμανε ορισμένα σφάλματα της παραδεδομένης βυζαντινής εικονογραφίας και τόνισε την ανάγκη "διόρθωσής" τους (Ἀγάπιος Ἱερομόναχος-Νικόδημος Μοναχός, *Πηδάλιον*, ἐν Ἀθήναις 1886, 238. Βλ. Κ. Καλοκύρης, «Ἡ σύγχρονος ἁγιογραφία εἰς τό Ἅγιον Ὄρος», στο: *Ἄθως-Θέματα Ἀρχαιολογίας καί Τέχνης*, Ἀθῆναι 1963, 256. Για τη «βελτιωμένη» ζωγραφική που προέκυπτε από τις δυτικές επιδράσεις βλ. Ξυγγόπουλος, *Σχεδίασμα*, 357-359), κάτι που είχε επισημάνει νωρίτερα ο Διονύσιος ο εκ Φουρνά στον πρόλογο της *Ερμηνείας* του (*Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς Τέχνης*, 4). Οι επισημάνσεις και οι προτάσεις των αγιορειτών πατέρων αφορούν ωστόσο μόνον θέματα εικονογραφίας και όχι τεχνοτροπίας. Ο κολλυβάς πατέρας επαναλαμβάνει, ακολουθώντας την πατερική παράδοση της εκκλησίας, ότι η τεχνητή εικόνα ταυτίζεται ως προς την υπόσταση με το πρωτότυπο και όχι ως προς την ουσία. Επομένως, σημασία έχει να διατηρείται ακέραια η υποστατική ομοιότητα εικόνας και πρωτοτύπου αλλά φαίνεται να είναι αδιάφορος ο τρόπος, με τον οποίο αυτό συμβαίνει και για τον οποίο κανένας λόγος δεν γίνεται. Επομένως σε αυτή την περίπτωση η δυτικότροπη εικαστική γραφή δεν προτείνεται μεν, δεν απορρίπτεται δε.

73. Πρβλ. Ι. Μπόλης, *Οι καλλιτέχνες και το κοινό τους στην Αθήνα του 19ου αι.*, (διδ. διατρ.), Θεσσαλονίκη 2000. Πρβλ. Μ.Γ. Βαρβούνης, «Χάρτινες μικρές εικόνες ευλογίας», *Εκκλησία* έτ. ΠΕ', τ. 9 (Οκτώβριος 2008), 717-721. Οι βαυαροί άλλωστε θαυμάζουν την αρχαιοελληνική τέχνη. Ο πατέρας του Όθωνα, μάλιστα, Λουδοβίκος Α', εξαιτίας της συναναστροφής του με καλλιτέχνες στη Ρώμη από τα νεανικά του χρόνια, θεωρούσε ότι *«η αρχαία τέχνη δεν αντιστρατευόταν το χριστιανικό ιδεώδες (και) το οποίο ταίριαζε απόλυτα με τις επιδιώξεις της μοναρχίας που ήταν η ισχυροποίηση της χριστιανογερμανικής συνείδησης»*, Μ. Παπανικολάου, *Ιστορία της Τέχνης στην Ελλάδα*, 134.

74. Βλ. Ζάρρα, *Η θρησκευτική ζωγραφική στη Θεσσαλονίκη*, 50-51.

παραγωγή μιας «όμορφης ζωγραφιάς», αποστρεφόμενοι την λογικά δομημένη πραγματικότητα και τον θεολογικό μυστικισμό[75]. Ο νατουραλιστικός λόγος δεν απορρίπτεται, επειδή η εικονολογική παράδοση της Εκκλησίας ουδέποτε υπέδειξε συγκεκριμένο ζωγραφικό τρόπο ως αυθεντικό, επειδή στην εικόνα το ουσιαστικό στοιχείο είναι η μορφή, την οποία οφείλουν οι ζωγράφοι να αποτυπώνουν με τα δικά της υποστατικά ιδιώματα, έτσι όπως κληροδοτηθηκαν από την αποστολική και πατερική παράδοση της Εκκλησίας[76]. Το επιλήψιμο στην εικαστική δημιουργία δεν είναι η χρήση ενός *διαφορετικού, καινού* ζωγραφικού τρόπου, αλλά αντίθετα η εμπλοκή του ζωγράφου στην πλαστογράφηση των αγίων μορφών[77]. Έτσι για παράδειγμα δεν μπορεί ο ζωγράφος να χρησιμοποιήσει μία σύγχρονή του γυναικεία μορφή για να αποδώσει την Θεοτόκο ούτε να αλλάξει τις επιγραφές με τα ονόματα των μορφών. Είναι ελεύθερος, ωστόσο, να την απεικονίσει με το δικό προσωπικό ιδιαίτερο εικαστικό σύστημα, με την μόνη προϋπόθεση να διατηρηθεί το κλειδί επικοινωνίας με τον πιστό, εις τρόπον ώστε να επιτελείται η λειτουργία της θεολογικής εικόνας[78].

Η Ορθοδοξία, στην αντιμετώπιση του ζωγραφικού στοιχείου στην εκκλησιαστική τέχνη, είναι συνώνυμη με την αναγνώριση της συμβατικής του λειτουργίας. Είναι, με άλλα λόγια, το ζωγραφικό στοιχείο τρόπος εικαστικής έκφρασης[79] ανεξάρτητος μεν από την καλλιτεχνική δεινότητα και την πνευματική κατάσταση του δημιουργού του, εξαρτώμενος δε αποκλειστικά και δεσμευτικά από τη δογματική διδασκαλία της Εκκλησίας, με την έννοια ότι η αφαίρεση δεν μπορεί να φτάσει στην κατάργηση των μορφών.

---

75. Ό.π., 40.

76. Πρβλ. Κόρδης, *Ἱεροτύπως*, 75-98.

77. *«Οὐ ζωγράφων ἐφεύρεσις ἡ τῶν εἰκόνων ποίησις, ἀλλά τῆς Καθολικῆς Ἐκκλησίας ἔγκριτος θεσμοθεσία καί παράδοσις… τοῦ γάρ ζωγράφου ἡ τέχνη μόνον˙…», Mansi* 13, 252BC. Αυθεντική εικόνα σημαίνει ακριβή μίμηση του πρωτοτύπου *«…καί τό ἐπί τῆς εἰκόνος κάλλος τοῦ πρωτοτύπου λέγων εἶναι καί τό ἀρχέτυπον ἐναργῶς ἐν τῷ μιμήματι καθορᾶσθαι…»*, Γρηγορίου Νύσσης, *Ἐξήγησις ἀκριβής εἰς τά ἄσματα τῶν ἀσμάτων*, PG 44, 1093C˙ *«…τάς ἱεράς εἰκόνας … ἀντί εἰκονικῶν ἐνδυμάτων τε καί τριχῶν, ἀνθρωπείαις θριξί καί στολαῖς καλλωπίζοντες, ὅπερ οὐκ εἰκών τριχός και ἐνδύματος, ἀλλ' ἀνθρώπου τινός εἰσι θρίξ καί ἔνδυμα καί οὐκ εἰκών τε τῶν πρωτοτύπων καί τύπος….καί διά τριχῶν ἀλλοτρίων καί ἐνδυμάτων ἐξεικονίζειν τά τῶν ἁγίων μορφώματα…οὐκ ἐνδεδομένον παρά τοῖς Πατράσι˙…»*, Συμεών Θεσσαλονίκης, *Διάλογος ἐν Χριστῷ κατά πασῶν αἱρέσεων, κεφ. Κγ'*, PG 155, 112BC, 116B. Βλ. Κόρδης, *Ἱεροτύπως*, 205-209. Μ. Καζαμία-Τσέρνου, «Σπουδή για μια αισθητική θεώρηση της βυζαντινής τέχνης στο Γρηγόριο Νύσσης», *ΕΕΘΣ ΑΠΘ/Τμήμα Θεολογίας Νέα Σειρά* 8 (1998), 190. Ι. Στουφή-Πουλημένου, «Οι περί τέχνης και κάλλους αντιλήψεις του Μεγάλου Βασιλείου και η αισθητική της βυζαντινής ζωγραφικής», *ΕΕΘΣ Πανεπιστημίου Αθηνών* ΛΗ'(2003), 539-569.

78. Βλ. γενικά για το θέμα μεταξύ άλλων και Δ. Τριανταφυλλόπουλος, 29-38.

79. Γ. Κόρδης, *Ἡ ζωγραφική ὡς τρόπος: τέσσερα κείμενα γιά τόν χαρακτῆρα τῆς καθ' ἡμᾶς ζωγραφικῆς*, Ἀθήνα 2005.

Αν λοιπόν η στάση του αγίου Νεκταρίου απέναντι στα ζωγραφικά ζητούμενα της εποχής του αξιολογηθεί επί τη βάσει του είδους της εικονιζόμενης μορφής, τότε ο σεπτός ιεράρχης θα μπορούσε να κατηγορηθεί για μία στάση δοτική στα δυτικοευρωπαϊκά αισθητικά δεδομένα που έχουν κατακλείσει την ελεύθερη Ελλάδα και το Άγιον Όρος. Για μια στάση που δηλώνει αποστροφή προς την εκκλησιαστική παράδοση, η οποία δεν ευνοεί ή δεν ενδιαφέρεται για τη φωτογραφική αποτύπωση των αγίων μορφών. Θα πρέπει, ωστόσο, στην περίπτωση του αγίου Νεκταρίου να επισημανθεί ότι η ανοχή εκ μέρους του νατουραλιστικού τεχνοτροπικού στοιχείου στις εικόνες που ο ίδιος προσκυνά αποδεικνύει, αντιφατικά ίσως, τη βαθιά προσήλωσή του στην Ορθοδοξία, ως αναφορά στο ρόλο της τεχνοτροπίας στο εκκλησιαστικό ζωγραφικό φαινόμενο. Αυτό που έχει, εν τέλει, σημασία και πρέπει να αποτυπωθεί είναι ότι τεχνοτροπίες και εικονογραφικά θέματα βγαλμένα από τη δυτική παράδοση γίνονται ανεκτά και πολλές φορές αποδεκτά, ακριβώς επειδή στην ουσία οι άνθρωποι που βιώνουν τα θεία δεν χρειάζονται τις αισθητικές αποτυπώσεις τους και ως εκ τούτου αδιαφορούν γι' αυτές[80]. Ως εκ τούτου, η ανατολική παράδοση, βαθιά ριζωμένη στον κόσμο της Ορθοδοξίας, παρά τις επιδράσεις και τις υποχωρήσεις, δεν επέτρεψε ποτέ στην εκκλησιαστική τέχνη να απολέσει τον λειτουργικό της χαρακτήρα και να μετατραπεί σε απλή καλλιτεχνική έκφραση, όπως συνέβη στη Δύση. Η ορθόδοξη τέχνη δεν επιθυμεί να ανταποκριθεί στις ανάγκες των πιστών, αλλά να μεταμορφώσει τις ανάγκες αυτές προσανατολίζοντάς τες προς την «εν Χριστώ» καινή ζωή.

Ήδη το 1835 η διατύπωση από τον *Jacob Philipp Fallmerayer* (1790-1861) της θεωρίας ότι οι αρχαίοι έλληνες καμία σχέση δεν έχουν με τους νεοέλληνες[81], οι οποίοι είναι απόγονοι των Σλάβων και των Αλβανών, προκάλεσε έντονες αντιδράσεις διεγείροντας το ιστορικό εθνικό αίσθημα των Ελλήνων. Ο Κωνσταντίνος Παπαρρηγόπουλος με το έργο του *Ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἔθνους ἀπό τῶν ἀρχαιοτάτων χρόνων μέχρι τῶν καθ'ἡμᾶς* και ο Σπυρίδων Ζαμπέλιος στο *Βυζαντιναί μελέται : περί τῶν πηγῶν νεοελληνικῆς ἐθνότητος, ἀπό*

80. Γ. Πετρής, *Λαϊκή Ζωγραφική. Πρώτη προσέγγιση*, Αθήνα 1988, 249. Γ. Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι Κωνσταντίνος και Αθανάσιος*, 323 υποσ. 97. Άλλωστε και η επίσημη εκκλησία στα τέλη του 19ου αι. φαίνεται ότι δεν ενδιαφέρεται για τα καλλιτεχνικά, αν σκεφθεί κάποιος ότι στα εγκαίνια της έκθεσης έργων του Λουδοβίκου Θείρσιου που οργανώθηκε από τη Χριστιανική Αρχαιολογική Εταιρεία στο Ζάππειο την άνοιξη του 1891 δεν παραβρέθηκαν ιεράρχες της ήδη από το 1850 αυτοκέφαλης ελλαδικής εκκλησίας, Κ. Μπαρούτας, *Η εικαστική ζωή*, 106.

81. Γ. Βελουδή, *Ο Jakob Philipp Fallmerayer και η γένεση του ελληνικού ιστορισμού*, Αθήνα 198˙ Jacob Philipp Fallmerayer, *Περί της καταγωγής των σημερινών Ελλήνων*, Αθήνα 1984. Ν. Σβορώνος, *Ἐπισκόπηση*, 93. Ἀθ. Καραθανάσης, «Ὁ Jacob Philipp Fallmerayer (1790-1861) καί οἱ ἀναμνήσεις του ἀπό τό Ἅγιον Ὄρος καί τήν Θεσσαλονίκη», *ΕΕΘΣ ΑΠΘ/Τμ. Ποιμαντικής και Κοινωνικής Θεολογίας* 11 (2006) 7-28.

η΄ ἄχρι ι΄ ἑκατονταετηρίδος μ.Χ. [82], υπερασπίζονται με πάθος τη συνέχεια του Ελληνισμού και αποκαθιστούν το ξεχασμένο Βυζάντιο[83].

Την ίδια εποχή, η ενδυνάμωση της αστικής τάξης δημιουργεί αίσθημα οικονομικής ασφάλειας και πολιτικής ευημερίας, *«ἡ προτελευταία δεκαετία τοῦ 19ου αἰ. βρίσκει τήν Ἑλλάδα μ' ἕναν προσανατολισμό ρεαλιστικό στήν οἰκονομία, κοινωνική καί πνευματική ζωή»*[84]. Η στροφή στην καθημερινότητα και η ενίσχυση της αυτοπεποίθησης του σύγχρονου Έλληνα μοιραία οδήγησαν στη χαλάρωση των δεσμών του με παραδοσιακές αξίες, κυρίως τη θρησκεία[85]. Ως εκ τούτου, δεν ευνοείται ένας διαφορετικός εικαστικός τρόπος έκφρασης από τη μεριά της Εκκλησίας, σε σχέση με την κοσμική ζωγραφική, πιθανότατα επειδή η Εκκλησία έχει χάσει τα κοινωνικά της ερείσματα για να τον διεκδικήσει.

Η ηθογραφική[86] ζωγραφική του τέλους του 19ου αι. στόχευε στην ιδεαλιστική ανύψωση της οπτικής πραγματικότητας[87], την ίδια στιγμή που τα εκκλησιαστικά ζωγραφικά εγχειρίδια, οι *Ἑρμηνεῖες*, κατέγραφαν ένα πλήρες ηθικό σύστημα, στο οποίο πρέπει να εισαχθεί και να αποδεχθεί ο κάθε μαθητευόμενος στην ιερή τέχνη της δημιουργίας εικόνας για να καταφέρει να λειτουργήσει[88]. Ηθογραφικές σκηνές, έντονα συναισθήματα, πορτραίτα, εσωτερικοί οικιακοί χώροι ενσωματώνονται ως παραπληρωματικά στοιχεία στις θρησκευτικές σκηνές, που εξακολουθούν να αντλούν από την εκκλησιαστική γραμματεία. Χρησιμοποιώντας το ναζαρηνό εικαστικό ιδίωμα, οι αγιογράφοι δημιουργούν σκηνές που χαρακτηρίζονται για την ηρεμία και την άφθαρτη αρμονία και προκαλούν τη συμπάθεια και τη συγκίνηση του θεατή-πιστού, ο οποίος δονείται παρασυρόμενος από μία συναισθηματικού τύπου κατάνυξη, που είναι συναρτώμενη πλέον με την καλλιτεχνική δεξιότητα του ζωγράφου.

---

82. Πρβλ. Ν. Σβορώνος, Σπ. Ασδραχάς, Ν. Βαγενά, *Το Ελληνικό έθνος : γένεση και διαμόρφωση του νέου ελληνισμού*, Αθήνα 2005.

83. Ap. Vakalopoulos, *Byzantinism and Hellenism: remarks on the racial origin and the intellectual continuity of the Greek Nation*, Thessaloniki 1968. Σπαχίδου, *Η βυζαντινή τέχνη στον ελληνικό τύπο του 19ου αι.*, 29-31. Πρβλ. Θ. Καρούσου, «Σκέψις περί τῆς σπουδῆς τοῦ Ἑλληνισμοῦ», *Πανδώρα* 86 (15-10-1853) 351-356.

84. Παπανικολάου, *Ἡ ἑλληνική ἠθογραφική ζωγραφική*, 38, υποσ. 90. Τα μέλη της αστικής τάξης ωστόσο δεν αντιλήφθηκαν αμέσως την αναγκαιότητα της τέχνης που βρισκόταν μακριά από τα άμεσα συναλλαγματικά ενδιαφέροντά τους, Μυκονιάτης, Η πρώτη έντυπη νεοελληνική Πραγματεία περί προοπτικής, 352.

85. Παπανικολάου, *Ἡ ἑλληνική ἠθογραφική ζωγραφική*, 38-39.

86. Για πρώτη φορά ο όρος χρησιμοποιήθηκε από τον Αλέξανδρο Φιλαδελφέα στο περιοδικό *Παρνασσός*, τόμος 13 του 1890, Παπανικολάου, *Ιστορία της Τέχνης στην Ελλάδα*, 137.

87. Παπανικολάου, *Ἡ ἑλληνική ἠθογραφική ζωγραφική*, 39.

88. Moutafov, Post-Byzantine *hermeneiai zographikes*, 71-72, 76. Βλ. και Φριλίγκος, *Κωνσταντῖνος Φανέλλης*, 38-39· Κόρδης, *Ἡ Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης*.

Υπάρχει, ωστόσο, μια σημαντική διαφορά. Η βυζαντινή εικόνα απλώνεται αγαπητικά προς τον πιστό, ο οποίος, στο βαθμό της δεκτικότητάς του, μετέχει ευχαριστιακά στο μυστήριο της Θείας Αγάπης. Αντίθετα, η νατουραλιστική εικόνα, αν και αποδομένη με οικεία σχήματα, απομακρύνεται από τον πιστό ζητώντας του να την ακολουθήσει στο σκοτεινό της βάθος. Δεν υπάρχει αγάπη, υπάρχει αναζήτηση. Για την ορθοδοξία όμως *πίστις, ἐλπίς, ἀγάπη… μείζων δέ τούτων ἡ ἀγάπη* (*Α΄ Κορ.* 13, 13) επειδή *ἀγάπη δέ μή ἔχω, γέγονα χαλκός ἠχῶν καί κύμβαλον ἀλαλάζον…* (*Α΄ Κορ.* 13, 1).

Νικόλαος Γραίκος

ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ
ΤΟ ΕΡΩΤΗΜΑ ΤΗΣ ΜΕΘΟΔΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΟΥ ΠΕΔΙΟΥ

Η έρευνα της νεοελληνικής εκκλησιαστικής ζωγραφικής έχει ενταθεί τις τελευταίες δεκαετίες φωτίζοντας θέματα, τα οποία παλαιότερα κατά κανόνα τοποθετούνταν στο επιστημονικό περιθώριο[1]. Η εξέλιξη αυτή συνέβαλε στην απάντηση παλαιότερων ερωτημάτων, συγχρόνως όμως δημιούργησε καινούργια, από τα οποία σπουδαιότερα, κατά τη γνώμη μας, είναι αυτά της

1. Την τελευταία δεκαετία έχουν αυξηθεί οι μελέτες για την νεοελληνική εκκλησιαστική τέχνη. Σημειώνουμε ενδεικτικά τις παρακάτω: Δ. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, *Τέχνη και Λατρεία. Κείμενα για τη ζωγραφική στην Ορθόδοξη Εκκλησία*, Αθήνα 2001. Ο ίδιος, *Μελέτες για τη μεταβυζαντινή ζωγραφική. Ενετοκρατούμενη και τουρκοκρατούμενη Ελλάδα και Κύπρος*, Αθήνα 2002. Ν. Μπονόβας – Μ. Νάνου – Ν. Τουτός, *«Εκ Χιονάδων». Σπουδές και Ανθίβολα. 130 έργα από τη συλλογή της οικογένειας Γιαννούλη* (Θεσσαλονίκη, Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού, 23 / 3 - 30 / 6 2005). Κατάλογος έκθεσης, Βόλος 2004. Λ. Λαούρδα-Συνδίκα - Ε. Γεωργιάδου-Κούντουρα, *Ναοί του 19ου αιώνα στο Διδυμότειχο και στο Σουφλί*, Θεσσαλονίκη 2004. Ιω. Β. Φριλίγκος, *Ο αγιογράφος Κωνσταντίνος Φανέλλης και το έργο του. Μελέτη αρχαιολογική και λειτουργική*, Αθήνα 2005. Ι. Στουφή-Πουλημένου, *Από τους Ναζαρηνούς στον Φ. Κόντογλου. Θέματα νεοελληνικής εκκλησιαστικής ζωγραφικής*, Αθήνα 2007. Ιω. Ρηγόπουλος, *Φλαμανδικές επιδράσεις στη μεταβυζαντινή ζωγραφική. Προβλήματα Πολιτιστικού Συγκρητισμού και συμπληρωματικός κατάλογος εικόνων του Θ. Πουλάκη*, τ. Β΄, Αθήναι 2006. Ν. Μ. Μπονόβας, *Όψιμη μεταβυζαντινή ζωγραφική στο Άγιον Όρος. Το εργαστήριο των Καρπενησιωτών ζωγράφων (1773 - 1890)*, διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη 2009. Ντενίζ-Χλόη Αλεβίζου, *Η Κρήτη των Καλλιτεχνών. 19ος - 20ος αιώνας. Αγιογραφία – Ζωγραφική – Γλυπτική*, Ηράκλειο Κρήτης 2010. Στην αναφερόμενη βιβλιογραφία προσθέτουμε και τη δική μας μικρή συμβολή: Ν. Γραίκος, *Η «βελτιωμένη» βυζαντινή ζωγραφική στο 19ο αιώνα – η περίπτωση του Σπυρίδωνα Χατζηγιαννόπουλου (τοιχογραφικό έργο)*, κύρια μεταπτυχιακή εργασία, Θεσσαλονίκη 2003. Ο ίδιος, *Ακαδημαϊκές τάσεις της εκκλησιαστικής ζωγραφικής στην Ελλάδα κατά τον 19ο αιώνα. Πολιτισμικά και εικονογραφικά ζητήματα*, διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη 2011. Καθοριστικής σημασίας για τη μελέτη της νεοελληνικής εκκλησιαστικής ζωγραφικής ήταν τα δύο Συμπόσια, που οργάνωσε η Θεολογική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών το 2008 και το 2010 και η έκδοση των Πρακτικών του πρώτου Συμποσίου [*Α΄ Επιστημονικό Συμπόσιο της Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης*, (Β΄ Αμφιθέατρο Θεολογικής Σχολής Πανεπιστημίου Αθηνών, 14-15 / 3 / 2008). *Πρακτικά*, Αθήνα 2009] καθώς επίσης και η παρούσα έκδοση του δεύτερου. Αναλυτικότερη βιβλιογραφία, βλ. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις* lxvii-lxviii (υποσ. 49).

μεθόδου και της οριοθέτησης του ερευνητικού πεδίου. Στην παρούσα εργασία, θα επιχειρήσουμε να προσεγγίσουμε τα ερωτήματα αυτά, ερμηνεύοντας τα μέχρι σήμερα δεδομένα της έρευνας και προτείνοντας ορισμένα αναλυτικά σχήματα λύσεων, τα οποία πιστεύουμε ότι μπορούν να συμβάλουν στην πρόοδο της σχετικής συζήτησης.

Θεωρούμε ότι οι προϋποθέσεις μίας τέτοιας διαδικασίας είναι η επεξεργασία κάποιων παλαιότερων και κοινώς καθιερωμένων εννοιών, υπό το φως νέων ερμηνειών, η ένταξη του ερευνητικού πεδίου της εκκλησιαστικής ζωγραφικής εντός του γενικότερου πλαισίου της νεοελληνικής τέχνης και η αναζήτηση της θέσης της μέσα σε αυτό και, τέλος, η αναζήτηση νέων επιστημολογικών εργαλείων προσέγγισής της. Με βάση αυτές τις προϋποθέσεις, στη συνέχεια θα περιγράψουμε το προτεινόμενο μεθοδολογικό σχήμα τεσσάρων επιπέδων ανάλυσης και ερμηνείας της εκκλησιαστικής ζωγραφικής[2].

Ερμηνευτικές προϋποθέσεις

Πρώτη προϋπόθεση είναι η επεξεργασία παλαιότερων εννοιών και όρων, όπως της «λαϊκής τέχνης», του «ακαδημαϊσμού», της «παραδοσιακής τέχνης» κ.ά. Στόχος είναι η αναζήτηση νέων σημασιών, οι οποίες θα πηγάζουν από τη διαλογική ερμηνεία αυτού καθαυτού του εικονογραφικού υλικού με το διαχρονικό του νόημα, αναγνωρίζοντας συγχρόνως τις στρεβλώσεις, που δημιούργησαν παλαιότερες «ιδεολογικές» απλουστεύσεις.

Για παράδειγμα, οι συνήθεις ερμηνείες της έννοιας του «λαϊκού» στην τέχνη των τελευταίων αιώνων της τουρκοκρατίας παρουσιάζει πολλά εννοιολογικά κε-

---

2. Το προτεινόμενο μεθοδολογικό σχήμα αναλύουμε διεξοδικά στη διδακτορική μας διατριβή, Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις* lxi-lxxxi. Στη διάρκεια της τελικής διόρθωσης των δοκιμίων κυκλοφόρησε ο 33ος τόμος του *ΔΧΑΕ,* στον οποίο δημοσιεύτηκαν τα πρακτικά της ημερίδας στη μνήμη Δημήτρη Κωνστάντιου με τίτλο: *Από το Βυζάντιο στη νεώτερη εποχή: παράδοση και ανανέωση στην τέχνη* (Χριστιανική Αρχαιολογική Εταιρεία – Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, 12 / 5 / 2011), 345-434. Ανάμεσα στις πολύ ενδιαφέρουσες εισηγήσεις σημειώνουμε –σε σχέση με την παρούσα συνάφεια- τη συμβολή του καθηγητή Δ. Δ. Τριανταφυλλόπουλου, «Ανιχνεύοντας το μεταβυζάντιο στον ελληνικό χώρο. Μία επισκόπηση των προβλημάτων της αρχαιολογικής έρευνας», 349 – 356. Είναι γνωστό ότι ο συγγραφέας τις τελευταίες δεκαετίες με πληθώρα άρθρων του (βλ. ενδεικτικά *Τέχνη και Λατρεία* και *Μελέτες*) έχει συμβάλει καθοριστικά στη συζήτηση περί μεθόδου της μεταβυζαντινής αρχαιολογίας και τέχνης, δηλ. σε σχέση με το ερώτημα, που επιχειρούμε να απαντήσουμε στο παρόν άρθρο. Η προσέγγισή του στο προαναφερόμενο άρθρο επικεντρώνεται στην ανάλυση θεωρητικών ζητημάτων και στην επισήμανση των κενών στην έρευνα και στις ελλείψεις σε εργαλεία μελέτης. Συμφωνούμε στον τρόπο ερμηνείας των ζητημάτων, τα οποία ο συγγραφέας θίγει στο άρθρο του, ακολουθούμε όμως μία διαφορετική διάρθρωση των επιχειρημάτων μας και επεκτείνουμε τη συζήτηση εξετάζοντας το ενδεχόμενο δημιουργίας ενός νέου επιστημολογικού πεδίου (βλ. παρακάτω).

νά[3]. Εάν δεχθούμε ότι υπήρξε αυτόνομο πεδίο «λαϊκής» τέχνης, τότε θα πρέπει να ορίσουμε και το πεδίο κάποιας «αστικής» ή «επίσημης» τέχνης. Όμως στην ουσία την περίοδο αυτή η καλλιτεχνική έκφραση ήταν ενοποιημένη και «ταυτόχρονα "λαϊκή" και "υψηλή"»[4], αφού «δεν υπάρχει πεδίο σύγκρισης με κάτι μη "λαϊκό"»[5]. Στην ουσία η απόσταση ανάμεσα στη λόγια και στη «λαϊκή» παράδοση ήταν πολύ μικρότερη απ' όση συχνά παρουσιάζεται και αυτό αντικατοπτρίζεται στο πολιτισμικό πεδίο των καθημερινών νοοτροπιών και των έξεων[6].

Η έννοια επίσης του «ακαδημαϊσμού» στη νεοελληνική εκκλησιαστική τέχνη θα πρέπει να προσεγγιστεί με διαφορετικές προϋποθέσεις απ' ό,τι στη Δύση. Στην Ελλάδα δεν υπήρξαν οι γνωστές *Ακαδημίες Τέχνης*[7], οι οποίες διαδραμάτισαν καίριο ρόλο στην εξέλιξη της δυτικής τέχνης από την Αναγέννηση μέχρι τα μέσα του 19ου αιώνα. Μετά την απελευθέρωση, το ρόλο της *Ακαδημίας* – ως ρυθμιστικού αισθητικού κανόνα– επιχειρεί να διαδραματίσει το *Σχολείο των Τεχνών*, το οποίο, με τις προσπάθειες κυρίως του Λύσανδρου Καυταντζόγλου, οργανώνεται με βάση τα ευρωπαϊκά πρότυπα[8]. Όμως οι ιδεολογικοί και αισθητικοί στόχοι του δεν είναι σαφείς. Σε μια εποχή, στην οποία ο ευρωπαϊκός ρομαντισμός έπνεε τα λοίσθια προς όφελος του ρεαλισμού και των αναδυόμενων νεωτερικών κινημάτων, ο Καυταντζόγλου προσανατολίζεται σε παλαιότερα νεοκλασικά οράματα δαιμονοποιώντας τη ρομαντική αρχιτεκτονι-

3. Βλ. ενδεικτικά παρατηρήσεις στα: Γ. Πετρής, *Λαϊκή Ζωγραφική. Πρώτη προσέγγιση*, Αθήνα 1988. Εύη Δημ. Σαμπανίκου, «Ιδεολογικές προσεγγίσεις της ζωγραφικής του 18ου αιώνα στην έρευνα για τη μεταβυζαντινή τέχνη», *Περίαπτο* 2, (Μάρτ. 2000), 19 - 20. Ε. Γεωργιάδου-Κούντουρα, «Η κοσμική τέχνη στην Ηπειρωτική Ελλάδα κατά την τουρκοκρατία. Θέματα ορολογίας και μεθόδου», στο: *Η Ιστορία της Τέχνης στην Ελλάδα* (επιμ. Ε. Δ. Ματθιόπουλος - Ν. Χατζηνικολάου), *Α΄ Συνέδριο Ιστορίας της Τέχνης, Ρέθυμνο 6 – 8 / 10 / 2000. Πρακτικά*, Ηράκλειο 2003, 27-38.

4. Δ. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, (1993), *«Πρόοδος» και «Συντήρηση» στο πεδίο της Εκκλησιαστικής και Θρησκευτικής Ζωγραφικής – η περίπτωση του 18ου αιώνα*, Αθήνα 1993, 24.

5. Πετρής, *Λαϊκή Ζωγραφική* 29.

6. Για την έννοια των νοοτροπιών (mentalités), βλ. ενδεικτικά: J. Le Goff, «Οι νοοτροπίες: μια διφορούμενη ιστορία», στο: *Το έργο της Ιστορίας* (επιμ. J. Le Goff - P. Nora), βιβλίο πρώτο, Αθήνα 1975, 316 – 338 (όπου και σχετική βιβλιογραφία μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του '70). Επίσης τη νεότερη κριτική της έννοιας στο: P. Burke, «Strenghts and weaknesses of the history of mentalities», *History of European Ideas* 7 (1986), 439-451. Για την έννοια της πολιτισμικής έξης (habitus), βλ. ενδεικτικά P. Bourdieu, *Η αίσθηση της πρακτικής*, Αθήνα 2006.

7. Βλ. ενδεικτικά Cardoso R. Denis - C. Trodd, *Art and the academy in the nineteenth century*, New Jersey 2000. Al. Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, London 1971. N. Pevsner, *Academies of art. Past and present*, New York 1973.

8. Για το έργο του Λ. Καυταντζόγλου, βλ. ενδεικτικά: Δ. Φιλιππίδης, *Η ζωή και το έργο του αρχιτέκτονα Λύσανδρου Καυταντζόγλου (1811-1885). Το ιστορικό αποτύπωμα ως οδηγός συνεκδοχικών παρεμβάσεων και διαμεσολαβήσεων με το παρόν*, Αθήνα 1995. Γρ. Α. Πουλημένος, *Από τον χριστιανικό Παρθενώνα στον Λύσανδρο Καυταντζόγλου*, Αθήνα 2006.

κή, την οποία κατηγορούσε ότι: «θηρεύει τὴν στιγμιαίαν συγκίνησιν καὶ τὸν ἀκαριαῖον θαυμασμὸν τοῦ θεατοῦ [...] Καὶ ἀντὶ τῆς ἀρχαίας καλλιτεχνίας προτιμᾷ οὗτος ἐν μὲν τὰς εἰκαστικὰς τέχνας νὰ παραδέχηται τὴν τολμηρὰν χειρουργίαν καὶ ἁπλῶς τὴν ἀπεικόνισιν τῆς φύσεως, οὐδόλως θέλων νὰ ὑποβάλῃ τὰς μιμήσεις του εἰς τὴν θεωρίαν τοῦ ἰδανικοῦ καλοῦ»[9]. Ας σημειώσουμε πάντως ότι ο νεοκλασικισμός είχε αρχίσει να επηρεάζει την ελληνική τέχνη και ιδίως την αρχιτεκτονική ήδη από τον 18ο αιώνα[10].

Η ουσιαστική απόρριψη του ρομαντισμού στις πρώτες αυτές μετα-επανασταστικές δεκαετίες και η συνακόλουθη ανάδειξη του ένδοξου, αρχαίου παρελθόντος συνδυάστηκε με παλαιότερες ευρωπαϊκές αντιβυζαντινές ιδέες, οι οποίες όμως στην Ευρώπη είχαν ήδη αρχίσει να αναθεωρούνται, μέσα ακριβώς στο πλαίσιο των ρομαντικών προσεγγίσεων. Έτσι στην ουσία η έννοια του ακαδημαϊσμού στην Ελλάδα είχε εκλεκτικιστικό χαρακτήρα και συνδυάστηκε με εθνικά, ιδεαλιστικά και θρησκευτικά στοιχεία. Επιπλέον, θα μπορούσε να λεχθεί ότι ο ακαδημαϊσμός «απέβη ιδεολογικά αποδεκτός και ενσωματώθηκε οργανικά στην ελληνική παράδοση και ταυτότητα»[11], με τον ίδιο τρόπο με τον οποίο αφομοιώθηκε αργότερα και ο βυζαντινισμός, ο οποίος επίσης ήρθε από την Ευρώπη[12]. Γι' αυτό, αν εξαιρέσουμε ορισμένες πολύ χαρακτηριστικές περιπτώσεις

---

9. Λ. Καυταντζόγλου, «Επιστολιμαία διατριβή προς τον ελλόγιμον Ε. Φρήμαν περί κατεδαφίσεως του εν τη Ακροπόλει Αθηνών τουρκικού πύργου», *Αθήναιον* ΣΤ' (1878), 287-313 [309-313: «Προσθήκη περί της διαφοράς της Ρωμαντικής λεγομένης Αρχιτεκτονικής και της Ελληνικής»].

10. Βλ. ενδεικτικά Κ. Α. Μακρής, *Επιδράσεις του νεοκλασικισμού στην ελληνική λαϊκή ζωγραφική 1880-1930*, Θεσσαλονίκη 1986. Επίσης παρατηρήσεις στο: Δ. Φιλιππίδης, *Νεοελληνική αρχιτεκτονική. Αρχιτεκτονική θεωρία και πράξη (1830-1980) σαν αντανάκλαση των ιδεολογικών επιλογών της νεοελληνικής κουλτούρας*, Αθήνα 1984, 59. Για τη διάδοση των νεοκλασικών ιδεών στην Ελλάδα, βλ. ενδεικτικά: Ξ. Χόιπελ-Σκαρπιά (1976), *Η μορφολογία του γερμανικού κλασικισμού (1789-848) και η δημιουργική αφομοίωσή του από την ελληνική αρχιτεκτονική (1833-1897)*, διδακτορική διατριβή, παράρτημα του ΣΤ 1 τόμου της *Επιστημονικής Επετηρίδος Πολυτεχνικής Σχολής Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης*, Θεσσαλονίκη 1976. Μ. Παπανικολάου, «Ο ευρωπαϊκός κλασικισμός και η νεοελληνική τέχνη (1800-1850)», *Ζυγός* 51 (Ιαν. - Φεβ. 1982), 6 - 13. *Αθήνα – Μόναχο. Τέχνη και πολιτισμός στη νέα Ελλάδα*, (επιμ. Μαρ. Ζ. Κασιμάτη, Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη, Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, 5 / 4 – 3 / 7 / 2000). Κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 2000. Στοιχεία μπαρόκ και ροκοκό εμποτίζουν το ίδιο διάστημα την ελληνική τέχνη, βλ. Μ. Γαρίδης, *Διακοσμητική Ζωγραφική. Βαλκάνια - Μικρασία, 18ος - 19ος αιώνας. Μπαρόκ και Ροκοκό, ανατολική και βυζαντινή κληρονομιά*, Αθήνα 1996, 9-14, passim.

11. Π. Μ. Κιτρομηλίδης, «Δύο 'νεοκλασικά' βασίλεια την εποχή του εθνικισμού», στο: *Αθήνα - Μόναχο*, Αθήνα 2000, 34.

12. Το ακριβές απόσπασμα: «Ο νεοελληνικός κλασικισμός ήρθε από έξω αλλά αφομοιώθηκε. Και ο βυζαντινισμός ήρθε από έξω», βλ. Δ. Πάλλας, *Ορθοδοξία και Παράδοση. Δοκιμή Αυτοβιογραφίας. Με ένα παράρτημα για τη δικτατορία της 21ης Απριλίου 1967*, Ηράκλειο 2005, 167.

ζωγράφων της εκκλησιαστικής ζωγραφικής μετά τα μέσα του 19ου αιώνα, όπως του Σπ. Χατζηγιαννόπουλου, του Δ. Γεωργαντά, του Κ. Πρινόπουλου, του Π. Λεμπέση και μερικών ακόμα, οι οποίοι είχαν ακαδημαϊκή παιδεία και των οποίων το εκκλησιαστικό έργο θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως ακαδημαϊκό, το υπόλοιπο και πολύ μεγαλύτερο τμήμα των επώνυμων και των ανώνυμων ζωγράφων ανήκει σε ενδιάμεσες και μεικτές τάσεις.

Ένα ακόμα χαρακτηριστικό παράδειγμα της πολυεπίπεδης διάστασης, που προσλαμβάνουν οι καλλιτεχνικές έννοιες στη νεοελληνική εκκλησιαστική καλλιτεχνική πραγματικότητα και της συνακόλουθης ερμηνευτικής μας δυσκολίας ν' αποδώσουμε τις ακριβείς τους διαστάσεις, είναι και το φαινόμενο της πρόσληψης από τους Έλληνες ζωγράφους των νεωτερικών, των συμβολιστικών και των νεορομαντικών κινημάτων από το 1900 περίπου κ.ε.[13] Οι τάσεις αυτές υιοθετούνται από ένα σημαντικό –και ίσως το δυναμικότερο– τμήμα της ελληνικής διανόησης, όμως η επιρροή αυτή είναι, κατά βάση, εκλεκτικιστική και, εν πολλοίς, αντιφατική. Γίνεται σε ένα κλίμα μυστικιστικό, θεοσοφικό, αντι-ορθολογιστικό, αλλά και ταυτόχρονα θετικιστικό, που στηρίζεται –στο χώρο της τέχνης– στην απόλυτη δύναμη της αναπαράστασης. Οι απηχήσεις του ιδιόρρυθμου αυτού κλίματος στην εκκλησιαστική τέχνη της εποχής παρουσιάζουν μεγάλο ενδιαφέρον και εμπλουτίζουν το ερμηνευτικό μας οπλοστάσιο, για να προσεγγίσουμε το θρησκευτικό έργο του Κ. Παρθένη, του Γ. Γουναρόπουλου, του Φ. Κόντογλου, του Σπ. Παπαλουκά (Εικ. 1) κ.ά., στο φως των ευρωπαϊκών εξελίξεων, αλλά και των εγχώριων ιδιομορφιών πρόσληψής τους[14].

Δεύτερη προϋπόθεση είναι η ένταξη του ερευνητικού πεδίου της εκκλησιαστικής τέχνης εντός των πλαισίων της γενικότερης περιοδολόγησης της νεοελληνικής τέχνης[15]. Αυτό σημαίνει ότι θα πρέπει να επαναξιολογηθεί η συμβολή της τέχνης αυτής, η οποία μέχρι σήμερα βρισκόταν στο περιθώριο, ως ελάσσων μορφή έκφρασης σε σχέση με την κυρίαρχη «κοσμική». Στην περίπτωση αυτή, θα πρέπει τεκμηριωμένα να αναδείξουμε τις πολιτισμικές πρωτίστως διαστάσεις της τέχνης αυτής, προσεγγίζοντας το αντικείμενο διεπιστημονικά, καθορίζοντας τα όρια της αυτονομίας του, αλλά και των

---

13. Βλ. ενδεικτικά Ε. Γεωργιάδου-Κούντουρα, «Ο συμβολισμός και άλλες τάσεις στην ελληνική ζωγραφική (1880-1930)», *Αρχαιολογία* 57 (1995), 17-28. Ευγ. Δ. Ματθιόπουλος, *Η τέχνη πτεροφύει εν οδύνη. Η πρόσληψη του νεορομαντισμού στο πεδίο της ιδεολογίας, της θεωρίας της τέχνης και της τεχνοκριτικής στην Ελλάδα*, Αθήνα 2005.

14. Βλ. Ε. Γεωργιάδου-Κούντουρα, *Θρησκευτικά θέματα στη νεοελληνική ζωγραφική 1900 -1940*, διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη 1984. Ματθιόπουλος, *Η τέχνη πτεροφύει* passim.

15. Για την περιοδολόγηση της νεοελληνικής τέχνης βλ. ενδεικτικά: Στ. Λυδάκης, *Λεξικό των Ελλήνων ζωγράφων και χαρακτών (16ος -20ος αι.)*, *Οι Έλληνες Ζωγράφοι* (Δ΄), Αθήνα 1976, 14 κ.ε.. Χρ. Χρήστου (2003), «Προβλήματα περιοδολόγησης στην ιστορία της νεοελληνικής τέχνης», στο: *Η Ιστορία της Τέχνης στην Ελλάδα* 17 – 26.

συναφειών του, ως ισότιμου πια κεφαλαίου της νεοελληνικής τέχνης.

Θα μπορούσαμε έτσι να ορίσουμε το γενικό πλαίσιο έρευνας της τέχνης αυτής σε εννέα (9) ενότητες με βάση ιστορικά, πολιτισμικά και τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά: (1) Την επτανησιακή ζωγραφική, από τον 18ο αιώνα ως την προσάρτηση των Επτανήσων στην Ελλάδα το 1864 και έτι περισσότερο. (2) Την τέχνη των βορειοελλαδικών εργαστηρίων και συντεχνιών (Σαμαρινιωτών, Καπεσοβιτών, Κουλακιωτών, Αινιτών, Λιοτοχωρινών κ.ά), που δρουν από τον 18ο αιώνα κ.ε. (3) Την αγιορείτικη ζωγραφική της ίδιας περιόδου, η οποία περιλαμβάνει την τάση που εκπροσωπεί ο Διονύσιος ο εκ Φουρνά, τις τάσεις που ακολουθούν, υπό προϋποθέσεις, την παλαιότερη παράδοση (Γαλατσιάνους, Νικηφόρο εξ Αγράφων κ.ά), τις δυτικότροπες αδελφότητες, από τα μέσα του 19ου αιώνα κ.ε., και τις νεοβυζαντινές, μετά τα μέσα του 20ου αι. (4) Την τέχνη της νοτίου Ελλάδος, μετά την Επανάσταση, η οποία αναπτύσσεται στο όρια του ανεξάρτητου ελληνικού κράτους. (5) Τις τάσεις της Κωνσταντινούπολης και του ανατολικού Ελληνισμού. (6) Τις τάσεις στην Κρήτη. (7) Τις τάσεις μετά το 1900, που επηρεάζονται από τα ευρωπαϊκά νεωτερικά κινήματα. (8) Τον Κόντογλου και τη νεοβυζαντινή στροφή. (9) Τις σύγχρονες μετα-νεωτερικές τάσεις.

Τρίτη προϋπόθεση είναι η στόχευση στην αναζήτηση νέων επιστημολογικών προσεγγίσεων της εκκλησιαστικής τέχνης. Η πραγμάτωση όμως μίας τέτοιας διαδικασίας θα πρέπει να πηγάζει από την αποτίμηση των ποικίλων μεθοδολογικών κατευθύνσεων, τις οποίες έλαβε η μελέτη της εκκλησιαστικής τέχνης κατά τον 20ο αι., τόσο στην Ελλάδα, όσο και στο εξωτερικό. Εάν, για παράδειγμα, αναλύσουμε τις κατευθύνσεις, τις οποίες έχει λάβει η μεθοδολογία της βυζαντινής αρχαιολογίας, θα διαπιστώσουμε ότι από τις «αισθητικιστικές», φορμαλιστικές και στυλιστικές προσεγγίσεις της λεγόμενης «μοντερνιστικής» φάσης μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του '70, με χαρακτηριστικότερο εκπρόσωπο τον Otto Demus, περάσαμε σε ολιστικότερες αναλύσεις, με το συνυπολογισμό κοινωνικών, ιστορικών, εικονογραφικών, εικονολογικών και πολιτισμικών δεδομένων[16]. Παράλληλες ερμηνείες, που είχαν ως αφετηρία τη νεότερη μεθοδολογία της ιστορίας της τέχνης, όπως γλωσσολογικές, σημειωτικές και εννοιολογικές κατευθύνσεις, διεύρυναν τα επίπεδα κατανόησης της εκκλησιαστικής τέχνης, πολλά όμως ερωτήματα αναδύθηκαν από τις εξελίξεις αυτές. Βέβαια, παρά την ποικιλία των μεθοδολογικών προσεγγίσεων των τελευταίων ετών, το ισχυρότερο ρεύμα ερμηνειών εξακολουθεί να χρησιμοποιεί αποκλειστικά αισθητικιστικές, φορμαλιστικές και εικονογραφικές πρακτικές.

---

16. Βλ. *ενδεικτικά σχόλια και παρατηρήσεις στα*: H. Maguire, «Byzantine Art History in the Second Half of the Twentieth Century», *στο*: *Byzantium. A World Civilization* (ed. A. Laiou - H. Maguire), Washington D.C. 1992, 119-155. Τριανταφυλλόπουλος, *Μελέτες* 51 κ.ε., 124 - 125, 140 – 141, 183, 188 - 189, 198 κ.ε., 235.

Μεθοδολογικές προτάσεις

Έχοντας ως βάση αυτές τις προϋποθέσεις, προτείνουμε ένα μεθοδολογικό σχήμα τεσσάρων επιπέδων ανάλυσης και ερμηνείας της εκκλησιαστικής ζωγραφικής, το οποίο είναι: (α) η καταγραφή του εικονογραφικού υλικού και η εικονογραφική του ανάλυση, (β) οι καλλιτέχνες, η εκπαίδευσή τους και οι τεχνοτροπικές τάσεις, (γ) οι ιστορικές, οι ιδεολογικές και οι κοινωνικές προϋποθέσεις των έργων, και (δ) η πολιτισμική και η λατρευτική τους νοηματοδότηση. Πρακτικά, το μεθοδολογικό σχήμα που προτείνουμε επιχειρεί τη μετάβαση από τον αισθητικισμό, τη σχετικοκρατία και τις θεωρίες της αντανάκλασης στην εμπράγματη μεθοδολογία πολιτισμικών, διαλογικών, θεολογικών και λατρευτικών συνδηλώσεων.

Ως προς το πρώτο θέμα του εικονογραφικού υλικού και της ανάλυσής του, είναι κοινός τόπος ότι, παρά τις πολλές προσπάθειες των τελευταίων ετών, το ερευνημένο δείγμα είναι ακόμα μικρό και δε βοηθά στη διατύπωση τεκμηριωμένων συμπερασμάτων για τις τεχνοτροπικές του εκδοχές. Το αρχικό λοιπόν ερευνητικό βήμα σχετίζεται με την εξαντλητική και την υπομονετική καταγραφή του υλικού, διότι χωρίς αυτό οι ερμηνείες μας είναι έωλες ιδεολογικές κατασκευές. Ερευνητικά χρήσιμο είναι και το στοιχείο της χρονικής εγγύτητας του εικονογραφικού υλικού, διότι μας δίνει τη δυνατότητα να βοηθηθούμε από τοπικά και εκκλησιαστικά αρχειακά δεδομένα, δημοσιεύματα, παλιές φωτογραφίες, προφορικές μαρτυρίες, τεκμηριώνοντας έτσι ποικίλα ζητήματα, όπως αυτό της ταυτοποίησης ζωγράφων, μέσω της σύγκρισης των συμφωνητικών παραγγελιών, της διευκρίνησης ζητημάτων πολιτισμικής εμβέλειας των ναών στις τοπικές κοινωνίες κ.ά.

Στο επίπεδο της εικονογραφικής ανάλυσης μας ενδιαφέρει όχι απλά η περιγραφή των θεμάτων και η ανεύρεση των προτύπων, αλλά κυρίως η ερμηνεία τους, με βάση τις εικονογραφικές συγχρονίες και διαχρονίες, τις επιρροές από τη δυτική τέχνη, το μετασχηματισμό των θεμάτων και τη διασπορά τους, με άξονα τις τοπικές και τις πανελλήνιες λατρευτικές εκδηλώσεις. Αντί της μεμονωμένης εξέτασης των εικονογραφικών θεμάτων, προτείνουμε την ερμηνεία του γενικότερου αναπαραστατικού συστήματος, όπως είναι η μελέτη του τρόπου, με τον οποίο οι ζωγράφοι χειρίζονται τον εικαστικό χρόνο και αναπαριστούν το χώρο στη ζωγραφική επιφάνεια, σε συνδυασμό με τις ποικίλες πολιτισμικές και εικονογραφικές προϋποθέσεις τους.

Η δεύτερη ερευνητική πρακτική αφορά τη διερεύνηση των καλλιτεχνικών προϋποθέσεων των αγιογράφων και την οριοθέτηση των κύριων τεχνοτροπικών τάσεων.

Το αισθητικό κριτήριο και η καλλιτεχνική επιδεξιότητα των αγιογράφων της εποχής αποτελεί θέμα προς διερεύνηση. Ιδιαίτερα κατά τον 19ο αιώνα, με-

ρικοί από αυτούς εκπαιδεύονται στο *Σχολείο των Τεχνών* και διακρίνονται σε σπουδαστικούς διαγωνισμούς, όπως ο Σπ. Χατζηγιαννόπουλος (Εικ. 2), ο οποίος το 1856 αποσπά το πρώτο «χιλιόδραχμο» βραβείο στον Κοντοσταύλειο διαγωνισμό, με το έργο *Παιδίον προσευχόμενον*[17]. Άλλοι διαθέτουν ισχυρή συνθετική καλλιτεχνική προσωπικότητα, συνδυάζοντας με επιτυχία νεωτερικά και «παραδοσιακά» στοιχεία, όπως ο Εμμ. Βεβελάκης από το Ρέθυμνο (Εικ. 3), ο Ιωάννης Μπασδέκης από τη Χαλκίδα, ο Θεόδωρος Δράκος στη Μεσσηνία (Εικ. 4), ο Παύλος στη Γορτυνία (Εικ. 5), ο Σωτήριος Καρτέσιος στην Αθήνα (Εικ. 6) κ.ά. Ορισμένοι καλλιτέχνες οργανώνονται σε οικογενειακά εργαστήρια, που λειτουργούν με αξιοσημείωτη καλλιτεχνική συνέπεια και ενδιαφέρουσα εξέλιξη από γενιά σε γενιά, όπως η οικογένεια των Ζωγραφαίων στην Αθήνα και στην Εύβοια (Εικ. 7), η οικογένεια Ευστρατίου στην Αργολίδα, η οικογένεια Ανδριανού στη Σαλαμίνα (Εικ. 8) κ.α.

Όλες αυτές οι περιπτώσεις αγιογράφων αποτελούν ενδιαφέρουσες εκφάνσεις της τέχνης της εποχής και θα πρέπει να συμπεριλαμβάνονται ισότιμα στη γενική ιστορία της τέχνης. Επίσης η περιγραφή τοπικών τάσεων και η διασπορά τους στον ελλαδικό χώρο, η ερμηνεία ζητημάτων κοινωνικής εμβέλειας και ταξικής προέλευσης των ζωγράφων, η απόδοση ανυπόγραφων έργων, η τεχνοτροπική συσχέτιση με Έλληνες ή ξένους «κοσμικούς» ζωγράφους αποτελούν ζητήματα, τα οποία εμπλουτίζουν την έρευνα της εκκλησιαστικής ζωγραφικής της εποχής.

Ως προς τις τεχνοτροπικές τάσεις, διαπιστώνουμε ότι η ποικιλία τους είναι πολύ μεγαλύτερη απ' όσο παλαιότερα θεωρούσαμε[18]. Το εικονογραφικό υλικό δεν τεκμηριώνει παλαιότερες άκαμπτες θέσεις, όπως ότι η τέχνη του 19ου αιώνα ήταν καθαρά δυτικότροπη ή ότι στον 20ό αιώνα οι νεοβυζαντινές τάσεις ερείδονται αποκλειστικά στις παραδοσιακές και στις «λαϊκές» αξίες, χωρίς συσχετίσεις με τα σύγχρονά τους μοντερνιστικά κινήματα.

Το τρίτο επίπεδο ανάλυσης αφορά το συνυπολογισμό της ιδεολογίας και του κοινωνικού περιγύρου στην ερμηνεία της εκκλησιαστικής τέχνης. Παρά το γεγονός ότι σήμερα, αρκετές δεκαετίες μετά τη διεθνή εμπειρία της κοινωνικής ιστορίας της τέχνης[19], θα θεωρούνταν κοινοτυπία η υπεράσπιση μιας τέτοιας

---

17. Στον ίδιο διαγωνισμό το δεύτερο βραβείο αποσπά ο Νικηφόρος Λύτρας, βλ. Γραίκος, *Η βελτιωμένη* 141, 187-188.

18. Βλ. Ν. Γραίκος, «Προσπάθεια οριοθέτησης των κύριων ζωγραφικών τάσεων στην εκκλησιαστική ζωγραφική του 19ου αι.», (*28ο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης*, Αθήνα, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, 16-18 / 5 / 2008). Περιλήψεις, Αθήνα 2008, 24-25. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις* 27–278.

19. Κλασικό έργο για την κοινωνική θεώρηση της ιστορίας της τέχνης είναι το: *Florence Painting and its Social Background*, London 1948 του σπουδαίου ιστορικού της τέχνης του 20ού αιώνα Frederick Antal, όπως επίσης και το κλασικό πολύτομο έργο του A. Hauser, *Κοινωνική*

διαδικασίας, οφείλουμε να επισημάνουμε ότι η έρευνα εξακολουθεί πολλές φορές να αδιαφορεί για τη γεφύρωση του χάσματος ανάμεσα στο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα και τον κοινωνικό του περίγυρο ή αντίθετα, σε άλλες περιπτώσεις, αντιμετωπίζει τη σχέση τους εντελώς αντανακλαστικά.

Παρομοίως, ο ιδεολογικός παράγοντας πολλές φορές αντιμετωπίζεται είτε μόνο από την πλευρά των εκκοσμικευμένων ιδεών είτε μόνο από την πλευρά της θεολογίας. Με αυτόν τον τρόπο οι ερμηνείες καταλήγουν σε άκαμπτα και ανεξάρτητα μεταξύ τους ιδεολογικά σχήματα, τα οποία δεν αναδεικνύουν την καλειδοσκοπική μορφή του ιδεολογικού περιγύρου.

Για παράδειγμα, το ιδιότυπο αναπαραστατικό σύστημα της «βελτίωσης της βυζαντινής ζωγραφικής», που διαμορφώθηκε με πρωτεργάτη τον εκπαιδευτικό Γρ. Παπαδόπουλο, αλλά και άλλους λογίους και θεολόγους γύρω στα μέσα του 19ου αι. και προωθήθηκε από την Εκκλησία και το κράτος, βασιζόταν επιλεκτικά σε ποικίλα και πολλές φορές αντικρουόμενα ιδεολογικά σχήματα, όπως στον νεοκλασικισμό, στις ιδέες των Ναζαρηνών[20], στις μεταβυζαντινές ερμηνείες της θεολογίας της εικόνας, στον ακαδημαϊσμό, στη νέο-εγελιανή πνευματοκρατία και στο έργο ξένων καλλιτεχνών, που εργάστηκαν στην Ελλάδα, όπως είναι ο Seitz (Εικ. 9) και ο Θείρσιος (Εικ. 10)[21]. Ο εκλεκτικιστικός αυτός ιδεολογικός πυρήνας του αναπαραστατικού συστήματος, θα πρέπει να μελετηθεί συνολικά με βάση όλες τις εκφάνσεις, αισθητικές, θεολογικές, φιλοσοφικές και ανθρωπολογικές. Με αυτόν τον τρόπο μπορούν να αποφευχθούν πολλές ερμηνευτικές απλουστεύσεις, όπως ο αδόκιμος χαρακτηρισμός της εκκλησιαστικής ζωγραφικής του 19ου αι. ως ναζαρηνής, τη στιγμή κατά την οποία ελάχιστες από τις ρομαντικές θέσεις των Ναζαρηνών εφαρμόστηκαν, ενώ στο επίπεδο της εικονογραφίας η επιρροή ήταν τόσο όψιμη, ώστε να εγείρονται – στην αντίθετη κατεύθυνση – νέα ερωτήματα «λαϊκής» εγκυρότητας του νεοβυζαντινού κινήματος, το οποίο αναδύεται το ίδιο διάστημα διεκδικώντας την αποκλειστικότητα στις λαϊκές προτιμήσεις[22].

Το τέταρτο επίπεδο ανάλυσης αφορά στην ανάγκη προσέγγισης της εκκλησιαστικής τέχνης της εποχής με βάση το λατρευτικό και το πολιτισμικό της

ιστορία της τέχνης [1950], τ. 1 - 4, Αθήνα 1969/1970. Για την ελληνική τέχνη ανάλογο μεθοδολογικό πλαίσιο, βλ. ενδεικτικά στο: Ν. Χατζηνικολάου, *Εθνική Τέχνη και Πρωτοπορία*, Αθήνα 1982.

20. Για τους Ναζαρηνούς, βλ. την πρόσφατη μελέτη: C. Grewe, *Painting the Sacred in the Age of Romanticism*, Aldershot 2009.

21. Βλ. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις* 242-262.

22. Βλ. παρατηρήσεις μας στο: Ν. Γραίκος, «Επιβιώσεις της ακαδημαϊκής εντοίχιας εκκλησιαστικής ζωγραφικής στον 20ο αι. Λαϊκές προτιμήσεις και κίνημα επιστροφής στην "παράδοση"», στο: *Η τέχνη του 20ού αιώνα: Ιστορία – Θεωρία – Εμπειρία* (*Γ' Συνέδριο Ιστορίας της Τέχνης* , Θεσσαλονίκη 2 – 4 / 11 / 2007). Πρακτικά, Θεσσαλονίκη 2009, 199 – 210.

νόημα, το οποίο προκύπτει από την κατανόηση της λαϊκής αποδοχής και της πολιτισμικής δυναμικής, που είχε στην Ελλάδα η Εκκλησία και η θρησκεία. Οι «κοσμικές» και οι θρησκευτικές «λαϊκές» νοοτροπίες, οι έξεις και οι κοινωνικές αναπαραστάσεις της εποχής, οι διαχρονικές λατρευτικές επιτελέσεις συνιστούν το πολιτισμικό και το λατρευτικό πεδίο, το οποίο λειτουργεί διαλογικά με τις καλλιτεχνικές και τις αναπαραστατικές δυναμικές.

Οι νέες ανθρωπολογικές θεωρήσεις του πολιτισμού, ως ιστορικά μεταβιβαζόμενου προτύπου σημασιών, το οποίο ενσαρκώνεται σε σύμβολα, κείμενα, τεχνουργήματα και επιτελέσεις, και της θρησκείας ως συντελεστή της κοινωνικής πραγματικότητας κι όχι ως απλής αντανάκλασή της[23], οδηγούν στην ανάδυση νέων επιστημολογικών κλάδων, όπως των πολιτισμικών και των οπτικών σπουδών (cultural and visual studies)[24] και της οπτικής ευσέβειας (visual piety)[25]. Οι νέοι αυτοί κλάδοι έστρεψαν την έρευνα της θρησκευτικής τέχνης στη διεπιστημονική μελέτη όχι μόνο των λεγόμενων «υψηλών» μορφών, αλλά και των «ελασσόνων», όπως είναι τα αντικείμενα λαϊκής ευσέβειας, οι λαϊκές λιθογραφημένες εκδόσεις και τα θρησκευτικά τυπώματα ηθικού χαρακτήρα, οι «εικονίτσες» κατηχητικού χαρακτήρα, οι Ιερές Κάρτες (Holly Cards) κ.ά., τα οποία εξέφραζαν τις λαϊκές προτιμήσεις[26].

Στο ερευνητικό αυτό πλαίσιο η νεότερη εκκλησιαστική ζωγραφική μπορεί να αξιολογηθεί με βάση την επιρροή της σε μεγάλα τμήματα του λαού κι όχι μόνο με αισθητικά κριτήρια[27]. Μάλιστα στην ελληνική πραγματικότητα, η

23. Βλ. ενδεικτικά: C. Geertz, *Η ερμηνεία των πολιτισμών*, Αθήνα 2003, 97, 125, passim. G. Lewis, «Magic, religion and the rationality of belief», στο: *Companion Encyclopedia of Anthropology* (ed., T. Ingold), London-New York [4]1999, 563 – 590.

24. Ενδεικτικά για τις πολιτισμικές σπουδές: L. Grossberg - C. Nelson - P. Treichler (ed.), *Cultural Sudies*, New York - London 1992. A. Milner, *Re-imaging cultural studies. The promise of cultural materialism*, London 2002. M. Ryan, *Cultural Studies. A practical introduction*, Oxford 2010. Ενδεικτικά για τις οπτικές σπουδές: J. Elkins, *Visual Studies: a skeptical introduction*, New York - London 2003. J. Elkins (ed.), *Visual Literacy*, N. York – London 2008. Ch. Bailey (ed.), *Revisualizing Visual Culture*, Aldershot 2010.

25. Ενδεικτικά: D. Morgan, *Visual Piety. A History and Theory of Popular Religious Images*, Berkeley-Los Angeles-London 1999. W. A. Dyreness, *Visual Faith: Art, Theology, and Worship in Dialogue*, Grand Rapids, MI 2001. S. Br. Plate (ed.), *Religion, Art, and Visual Culture: A Cross-Cultural Reader*, New York 2002. D. Morgan, *The Sacred Gaze. Religious Visual Culture in Theory and Practice,* Berkley-Los Angeles-London 2005.

26. Ενδεικτικά: Hel. W. Lepovitz, *Images of Faith: Expressionism, Catholic Folk Art, and the Industrial Revolution*, University of Georgia Press 1991. Col. McDannel, *Material Christianity. Religion and Popular Culture in America*, New Haven - London 1995. D. Morgan - S. Promey (ed.), *The Visual Culture of American Religions,* Berkeley 2001. B. Calamari - S. di Pasqua, *Holy Cards*, New York 2004.

27. Για τη λατρευτική διάσταση της εικόνας και τις σχέσεις με την αισθητική, βλ. ενδεικτικά: E. Kitzinger, «The cult of Images in the age before iconoclasm», *D O P* 8 (1954), 83 –

διατήρηση του εικονογραφικού υλικού στο φυσικό του χώρο, που είναι ο ναός, και η αδιάκοπη λατρευτική του παρουσία μέχρι σήμερα μας δίνει τη δυνατότητα να μελετήσουμε τις συνέχειες και τις ασυνέχειες του πολιτισμικού κώδικα της λατρευτικής σύναξης και τις επιπτώσεις του στην εικονογραφία, όπως η απόδοση τιμής σε συγκριμένους αγίους, η πανελλήνια εμβέλεια της απόδοσης τιμής σε νεομάρτυρες, οι ιστορικές αποτυπώσεις σύγχρονων θαυμάτων κ.α. Επίσης σε πολυτροπικές αναγνώσεις, όπως είναι η συνδυαστική ερμηνεία των ποικίλων εκφραστικών και σημειωτικών τρόπων της συνολικής λειτουργίας των ναών, όπως του μουσικού ήχου, που ακουγόταν σ' αυτόν, του κηρύγματος, των αρχιτεκτονικών υλικών, της λειτουργίας του φωτός, της εικονογραφίας, αλλά και των δυνατοτήτων κινήσεων των πιστών και του ιερατείου στη λατρευτική επιτέλεση[28].

Προς την αναζήτηση ενός νέου επιστημονικού πεδίου

Το μεθοδολογικό σχήμα των τεσσάρων επιπέδων ανάλυσης, που περιγράψαμε εν συντομία, εγείρει νέα ερωτήματα για τη σχέση του ερευνητικού πεδίου της νεότερης εκκλησιαστικής ζωγραφικής με τους γνωστούς κλάδους της βυζαντινής αρχαιολογίας, της ιστορίας της τέχνης, της κοινωνικής ανθρωπολογίας, της θεολογίας, αλλά και άλλων κλάδων των κοινωνικών και των ανθρωπιστικών επιστημών (εκπαίδευση, φιλολογία κ.ά.). Όλοι οι προηγούμενοι επιστημονικοί κλάδοι αντιμετωπίζουν με σκεπτικισμό την εκκλησιαστική τέχνης της εποχής. Για παράδειγμα, η ιστορία της τέχνης εκφράζει αντιρρήσεις για την «αισθητική» της αξία και ιδιαίτερα των φερόμενων ως «ναζαρηνών» και δυτικότροπων τάσεων του 19ου αι., παραχωρώντας την επιστημονική αρμοδιότητα στη βυζαντινή αρχαιολογία. Με τη σειρά της η βυζαντινή αρχαιολογία θεωρεί τις καλλιτεχνικές τάσεις, που εμφανίζονται από τα μέσα του 19ου αι. κ.ε., ως εκτός των ερευνητικών της ορίων. Η θεολογία έχει πολλές φορές εκφράσει διφορούμενες απόψεις για τη δογματική συνέπεια ιδίως των δυτικότροπων τάσεων του 19ου αι. Η κοινωνική ανθρωπολογία εντοπίζει το ερευνητικό της ενδιαφέρον κυρίως στις «λαϊκές» και στις συγχρονικές σημασίες της εκκλησιαστικής τέχνης. Παράλληλα, όμως, όλοι οι προαναφερόμενοι κλάδοι

150. Ph. Sherrard, *Το Ιερό στη ζωή και στην τέχνη*, Αθήνα 1994. Θ. Γκούμα-Peterson, «Η εικόνα ως πολιτισμική παρουσία μετά το 1453», στο: *Η βυζαντινή παράδοση μετά την Άλωση* (επιμ. J. J. Yiannias), Αθήνα 1994, 193-226. H. Belting, *Likeness and Presence. A history of the Image before the Era of Art*, Chicago - London 1996. Γ. Ζωγραφίδης, *Εικαστική φιλοσοφία. Μελετήματα για τη φιλοσοφία, τη θρησκεία και την τέχνη*, Αθήνα 1998.

28. Σχόλια για την πολυτροπική ερμηνεία της τέχνης της εποχής, βλ. Ν. Γραίκος, «Νεοελληνικοί πολιτισμικοί Λόγοι. Πρόταση πολυτροπικής ανάγνωσης», *Ίνδικτος* 20 (2006), 223 – 233.

μπορούν να συμβάλλουν καθοριστικά στη μελέτη της εποχής, όπως η ιστορία της τέχνης για το πεδίο των αλληλεπιδράσεων με τη δυτική τέχνη, η βυζαντινή αρχαιολογία για την αναζήτηση των εικονογραφικών προτύπων, η κοινωνική ανθρωπολογία για τη διακρίβωση των πολιτισμικών διασυνδέσεων, η θεολογία για την ερμηνεία των συσχετίσεων με τη θεολογία της εικόνας κ.ο.κ.

Συνεπώς, το ερώτημα της μεθόδου διαπλέκεται άμεσα με το ερώτημα της δημιουργίας ενός νέου επιστημονικού πεδίου, το οποίο θα αφορά αποκλειστικά τη μελέτη της νεοελληνικής εκκλησιαστικής ζωγραφικής στην Ελλάδα, με terminus post quem τις αρχές του 18ου αι. και terminus ante quem τη μετανεωτερική φάση έως τις μέρες μας. Το πεδίο θα έχει διεπιστημονικό χαρακτήρα, δανειζόμενο μεθοδολογικά εργαλεία κυρίως από τους κλάδους της ιστορίας της τέχνης, της θεολογίας, της βυζαντινής αρχαιολογίας και της κοινωνικής ανθρωπολογίας. Θα σχετίζεται επίσης άμεσα με το πεδίο των πολιτισμικών σπουδών, σε συνδυασμό όμως με τη μελέτη των διαχρονικών εκδηλώσεων της εκκλησιαστικής εικόνας, η οποία κατέχει σημαντική θέση στην ελληνική παράδοση.

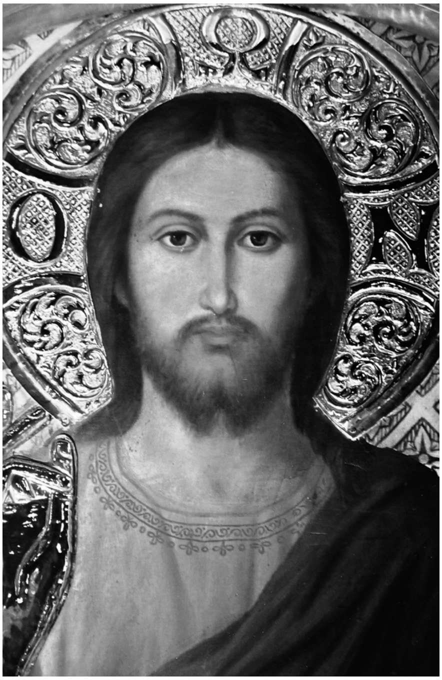
Σήμερα, σε μια εποχή, στην οποία για πρώτη φορά στην ιστορία της ανθρωπότητας, οι εικόνες είναι πανταχού παρούσες στην καθημερινή επικοινωνία, αποκομμένες όμως για πρώτη φορά, τόσο πολύ, από κάθε σημασιολογικό και –πολύ περισσότερο– από κάθε υπερβατικό περιεχόμενο, παρουσιάζεται επιτακτικά η ανάγκη για μία εκ νέου πραγμάτευση του πραγματικού ρόλου της εκκλησιαστικής τέχνης στη ζωή των ανθρώπων[29]. Επιπλέον, είναι σίγουρο ότι οι σύγχρονες επιστημολογικές εξελίξεις και τα συνεχώς προστιθέμενα ερωτήματα, που προκύπτουν από τις νεότερες εκφάνσεις της εκκλησιαστικής τέχνης σε συνδυασμό με τις εκπλήξεις της έρευνας από την ανακάλυψη νέων εκδοχών του παλαιότερου εικονογραφικού υλικού, θα απαιτήσουν αποτελεσματικότερες απαντήσεις, οι οποίες δεν θα επεκτείνουν απλώς τα χρονολογικά όρια της λεγόμενης μετα-βυζαντινής φάσης, αλλά ενδεχομένως να αλλάξουν άρδην τις γνωστές επιστημολογικές μας προσεγγίσεις. Σ' αυτήν την περίπτωση, θα πρέπει να έχουμε αναπτύξει αποτελεσματικές δικλείδες διαλόγου, ώστε να μειωθούν οι υπερβολές από κάθε κατεύθυνση.

---

29. Ζητήματα που αφορούν τη θέση της θρησκευτικής τέχνης στη σημερινή εποχή βλ. ενδεικτικά στο: G. Howes, *The art of the sacred. An introduction to the aesthetics of art and belief*, London - New York 2007.



Εικ. 1. Σπ. Παπαλουκάς. *Παντοκράτωρ* (1927). Τοιχογραφία στον Ιερό Ναό Ευαγγελισμού της Θεοτόκου Άμφισσας.



Εικ. 2. Σπ. Χατζηγιαννόπουλος. *Ιησούς Χριστός* (λεπτ.) [1897 (;)]. 61 × 126 εκ. Ελαιογραφία σε προετοιμασμένο ξύλο. Δεσποτική εικόνα. Ιερός Ναός Εισοδίων της Θεοτόκου Λιβαδειάς.



Εικ. 3. Αντ. Βεβελάκης. *Ευαγγελισμός της Θεοτόκου* (βημόθυρο Ωραίας Πύλης, δεξί τμήμα) (1868). 29 × 44 εκ. Αυγοτέμπερα σε ξύλο. Ιερός ναός Κοιμήσεως της Θεοτόκου Ερμούπολης.



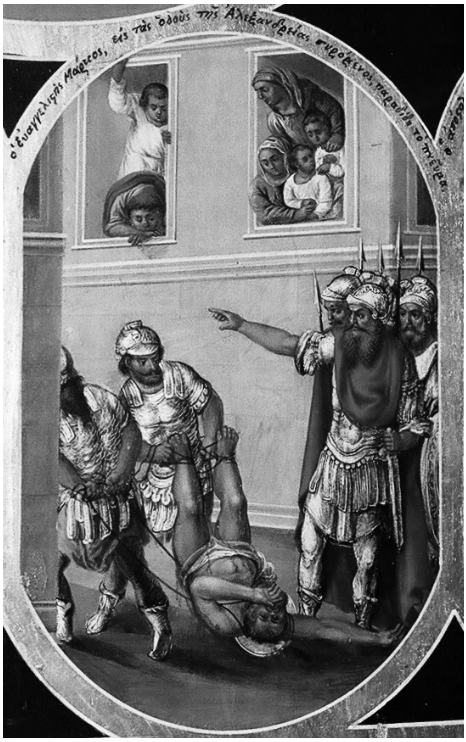
Εικ. 4. Θ. Δράκος. *Άγιος Νικόλαος* (1862). 82 × 182 εκ. Ελαιογραφία σε μουσαμά. Δεσποτική εικόνα. Ιερός Ναός Αγίου Νικολάου Φλαρίου Καλαμάτας.



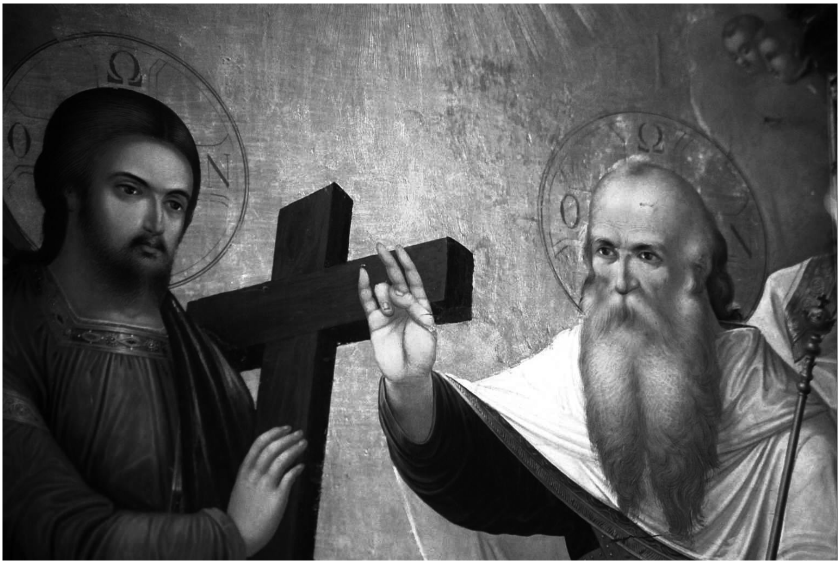
Εικ. 5. Παύλος (;). *Μήτηρ Θεού Ρίζα του Ιεσσαί* (λεπτ.) (1846). 102 × 136 εκ. Αυγοτέμπερα σε προετοιμασμένο ξύλο. Δεσποτική εικόνα. Ιερός Ναός Τιμίου Προδρόμου Λεβιδίου.



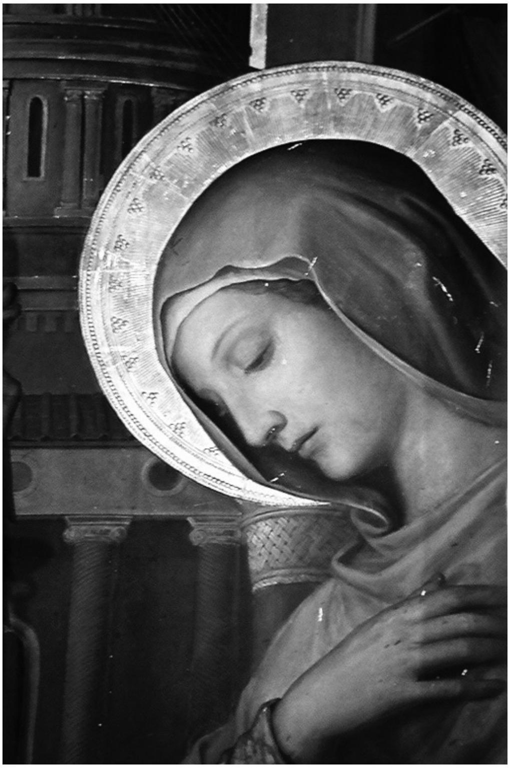
Εικ. 6. Σ. Καρτέσιος. *Παναγία Ρόδον το Αμάραντον* (λεπτ.) (1847). 71 × 114 εκ. Ελαιογραφία σε προετοιμασμένο ξύλο. Δεσποτική εικόνα. Ιερός Ναός Αγίου Φιλίππου – Παναγίας Βλασσαρούς Αθήνας.



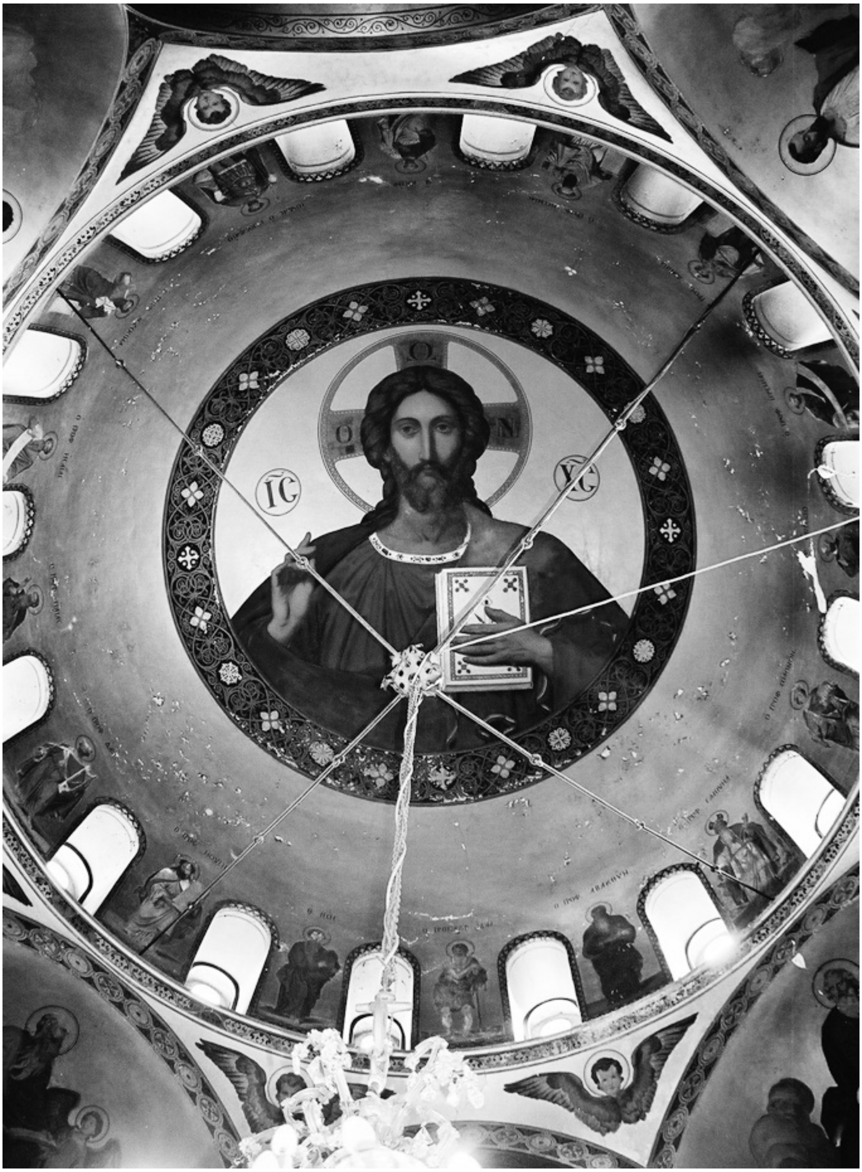
Εικ. 7. Παντολέων και Νικόλαος Γ. Ζωγράφος. «Ο Ευαγγελιστής Μάρκος εις τας οδούς της Αλεξανδρείας συρόμενος παραδίδη το πνεύμα» (λεπτ. εικόνας *Συνάξεως των Δώδεκα Αποστόλων και δώδεκα (12) σκηνών των μαρτυρίων τους*) (1859). 72 × 112 εκ. Αυγοτέμπερα σε προετοιμασμένο ξύλο. Ιερός Ναός Αγίου Φιλίππου - Παναγίας Βλασσαρούς Αθήνας.



Εικ. 8. Δ. Π. Ανδριανός. *Αγία Τριάδα* (λεπτ.) (1889). 58 × 152 εκ. Αυγοτέμπερα σε προετοιμασμένο ξύλο. Δεσποτική εικόνα. Ιερός Ναός Αγίου Μηνά Σαλαμίνας.



Εικ. 9. Alexander Maximilian Seitz. *Ευαγγελισμός* (λεπτ.) (1866). 112 × 231 εκ. Ελαιογραφία σε προετοιμασμένο ξύλο. Ιερός ναός Ευαγγελισμού της Θεοτόκου Αθηνών (Καθεδρικός).



Εικ. 10. Λουδοβίκος Θείρσιος. *Παντοκράτωρ* (1853-1855). Ελαιογραφία σε επίχρισμα. Ιερός Ναός Αγίας Τριάδος (Σώτειρας του Λυκοδήμου ή Ρωσικής Εκκλησίας) Αθήνας.

Δρ. Σάββας Παντζαρίδης

Η ΝΑΖΑΡΗΝΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΣΤΟ ΑΓΙΟ ΟΡΟΣ (1859-1963)

Η περίοδος της Ναζαρηνής ζωγραφικής στο Άγιο Όρος καλύπτει έναν αιώνα καλλιτεχνικής δραστηριότητας. Θεωρείται η «τέταρτη» περίοδος της θρησκευτικής ζωγραφικής στο Άγιον Όρος και συμπίπτει με την ίδρυση του εργαστηρίου των Ιωσαφαίων στα 1859[1]. Το εργαστήριο, το οποίο λειτούργησε και ως σχολή αγιογραφίας, εισήγαγε το δυτικό καλλιτεχνικό ιδίωμα και ιδίως αυτό της Ναζαρηνής ζωγραφικής με την τεχνική της ελαιογραφίας. Η εξάπλωση της Ναζαρηνής ζωγραφικής, παράλληλα, συμπίπτει με την ίδρυση του νεοελληνικού βασιλείου και με τη σθεναρή υποστήριξη του Γρηγορίου Γ. Παπαδοπούλου, καθηγητή της Ιστορίας Καλών Τεχνών και της Μυθολογίας στο Πολυτεχνείο στα 1844, που πρότεινε την ανάγκη «διορθώσεως» της «εκβαρβαρισθείσης αγιογραφίας»[2].

Η Ναζαρηνή ζωγραφική επηρέασε, με τις ενθουσιώδεις ιδέες του θεολόγου-φιλοσόφου Jung-Stilling (1740-1817), τη ρωσική αστική διανόηση και επικράτησε με πολλές προσαρμογές πάνω στην ορθόδοξη θεματολογία, δημιουργώντας νέες εικονογραφικές εκδοχές, όπως οι εικόνες της Αγίας Τριάδος και της Ανάστασης.

Οι πρώτοι εισηγητές ζωγράφοι του κύκλου της Ναζαρηνής ζωγραφικής είναι ο Johann Friedrich Overbeck, Philipp Velt, Samuel Amsler, Edward Jakob von Steinle, Marie Ellenrieder, Carl Christian Vogel von Vogelstein, Josef von Fűhrich, Julius Schnorr von Carolsfeld, Johann Anton Ramboux, Peter von Cornelius, Josef Sutter, Theodor Rehbenitz , Josef Wintergerst και Georg Carl Hoff[3]. Η καλλιτεχνική τους δραστηριότητα μεταφέρθηκε στο Μόναχο και τη Βιέννη και από εκεί στο Βατικανό, όπου και εξαπλώθηκε σ' όλο τον χριστιανικό κόσμο.

---

1. Ε. Τσιγαρίδας, «Φορητές εικόνες», στο: *Θησαυροί του Αγίου Όρους*, Θεσσαλονίκη 1997, 51. Δ. Παυλόπουλος, «Η απήχηση των Ναζαρηνών», στο: ένθετο της *Καθημερινής*, *Επτά Ημέρες*, Πάσχα 2001, 4.

2. Παυλόπουλος, ό.π., .5.

3. Max Hollein und Christa Steinle, *Religion Macht Kunst, Die Nazarener,* εκδ. Walter Koenig, Koeln 2005, 248-281.

Στα καλλιτεχνικά ρεύματα, στο χώρο της εκκλησιαστικής τέχνης στη Δύση, ανήκει και το κίνημα των Preraffaelliti των William Holman Hunt, John Everett Millais και Dante Gabriele Rossetti[4].

Η εξάπλωση όμως της Ναζαρηνής ζωγραφικής στο Άγιο Όρος οφείλεται, κατά κύριο λόγο, στη ρωσική παρουσία των πολυάριθμων μοναχών. Η επεκτατική πολιτική τους φαίνεται με την ανέγερση μεγάλων και πολυτελών κτιρίων και μεγάλων καλλιτεχνικών εργαστηρίων, καθώς και με την ανάθεση της αγιογράφησης εικόνων σε Έλληνες μοναχούς, «δυναμένους νὰ συνενῶσιν ἐν αὐταῖς καὶ τὸ σεμνοπρεπὲς Βυζαντινὸν ὕφος κατὰ τὸ δυνατὸν καὶ τὴν πρόοδον τῆς τέχνης τῶν νεωτέρων»[5]. Η ρωσική παρουσία επηρεάζει ριζικά τα παραδοσιακά Αθωνικά εργαστήρια Τα ελληνικά εργαστήρια αγιογραφίας δέχονται παραγγελίες εικόνων, οι οποίες προορίζονται κυρίως για τους ρωσικούς ναούς και τα μοναστήρια, και τις εκτελούν, σύμφωνα με τα πρότυπα που τους εφοδίαζαν οι Ρώσοι, με την τεχνική της ελαιογραφίας[6]. Τα σχέδια προέρχονταν από την ιερά μονή Αγίου Παντελεήμονος και τις σκήτες Αγίου Ανδρέα και Προφήτη Ηλία. Οι Ρώσοι μοναχοί απαιτούσαν να μην αναγράφεται το όνομα των Ελλήνων αγιογράφων, για να συμπεραίνεται ότι οι εικόνες προέρχονται από τα ρωσικά εργαστήρια του Άθω. Τα πολλά ανυπόγραφα έργα μαρτυρούν την υπεροχή των ελληνικών εργαστηρίων έναντι των ρωσικών[7].

Τα περισσότερα καλλιτεχνικά εργαστήρια του Αγίου Όρους αναπτύχτηκαν στις Σκήτες Αγίας Άννας, Καυσοκαλυβίων, Κατουνακίων, Νέας Σκήτης και τῆς περιοχής των Καρυών, πρωτεύουσας του Αγίου Όρους, όπου και δραστηριοποιούνται επίσης δύο ρωσικά εργαστήρια, της ρωσικής Σκήτης του Αγίου Ανδρέα και του Προφήτη Ηλία.

Ιερά Σκήτη Αγίας Άννας

Ο αγιογραφικός οίκος των *Θεοφιλαίων*, η ιερά καλύβη Εισοδίων της Θεοτόκου, βρίσκεται πάνω από το Κυριακό της Ιεράς Σκήτης της Αγίας Άννας. Είναι ο αρχαιότερος αγιογραφικός οίκος στην Ιερά Σκήτη. Ιδρυτής του είναι ο μοναχός Θεόφιλος, ο Μαδυτινός (1798-1918), ο οποίος ήρθε στη Σκήτη το 1826. Ο αγιογραφικός οίκος άρχισε συστηματικά τη λειτουργία του με τον μοναχό Χερουβείμ Καπετανάκη († 1910), ο οποίος μαθήτευσε στη σχολή των

---

4. Renato Barilli, *I Preraffaelliti*, εκδ.Proprieta Letteraria e Artistica Riservata, Milano 1967, 9-23.

5. Γ. Σμυρνάκης, *Το Αγιον Όρος*, Καρυές, Αγιον Όρος 2005, 365.

6. Ε. Γεωργιάδου-Κούντουρα, *Θρησκευτικά θέματα στη Νεοελληνική Ζωγραφική* (διδακτορική διατριβή), Θεσσαλονίκη 1984, 24.

7. Σμυρνάκης, *ό.π.*

Ιωσαφαίων. Άμεσοι συνεχιστές της αγιογραφικής συνοδείας είναι ο μοναχός Γαβριήλ Λαμπής, ο Πνευματικός († 1959), ο γέρων Άνθιμος (1911-1996) και ο γέρων Χερουβείμ, ο οποίος ζωγραφίζει με λάδι μέχρι το 1996. Έργα του αγιογραφικού οίκου βρίσκονται σε πολλούς ναούς της Ελλάδος. Χαρακτηριστικό δείγμα της τέχνης τους συναντάμε στο τέμπλο και τους τοίχους του παρεκκλησίου της Ιεράς Καλύβης (Εικ. 1). Έργα του γέροντα Ανθίμου βρίσκονται στο κελί του, το οποίο και παραμένει ως σήμερα προσκυνηματικός χώρος. Στον αγιογραφικό οίκο των Θεοφιλαίων μαθήτευσε επί τριετία ο άγιος Σάββας Καλύμνου. Η τέχνη τους παραμένει πιστή στο καλλιτεχνικά ιδίωμα της ζωγραφικής των Ιωσαφαίων[8] .

Ο αγιογραφικός οίκος *των Καρτσωναίων*, η ιερά καλύβη του Αγίου Γεωργίου, λειτουργεί με συνεχή διαδοχή από το 1700. Η καλλιτεχνική δραστηριότητα του οίκου αρχίζει με την παρουσία της συνοδείας των τεσσάρων αδερφών Καρτσωναίων, και ιδιαίτερα του Γαβριήλ Κάρτσωνα του πνευματικού, που εγκαταστάθηκε στα 1896, ενώ οι άλλοι τρεις αυτάδελφοι στα 1904. Η τελειοποίηση της τέχνης του Γαβριήλ έγινε στον αγιογραφικό οίκο των Θεοφιλαίων και σ' αυτό βοήθησαν οι σπουδές του στο Πολυτεχνείο των Αθηνών. Ο Γαβριήλ θεωρείται ο καλύτερος προσωπογράφος και έτυχε της τιμής, λόγω της φήμης του, να επιμεληθεί των προσωπογραφιών του τσάρου Νικολάου Β΄ και των βασιλέων Κωνσταντίνου και Όλγας. Στα 1919-1921 προστέθηκε στη συνοδεία ο Παντελεήμων Κάρτσωνας, με μεγαλύτερη ευχέρεια στην αγιογραφία αλλά και στην ψαλτική τέχνη. Το 1926 ο μοναχός Γαβριήλ συμμετείχε στην καλλιτεχνική έκθεση της Δ.Ε.Θ. με τον πίνακα « Η φρίκη του πολέμου». Ο πίνακας απέσπασε πολλούς επαίνους αλλά και πολλές δελεαστικές προσφορές για αγορά. Τελικά ο πίνακας, παρά την επιμονή και τις ελκυστικές προσφορές, παρέμεινε στην καλύβη. Η μετάβαση στη βυζαντινή τεχνοτροπία έγινε σταδιακά το 1964. Χαρακτηριστικό της μεγάλης καλλιτεχνικής αξίας του είναι οι δύο πίνακες που βρίσκονται στο αρχονταρίκι της ιεράς καλύβης, η «Αποκαθήλωση» και «ο Χριστός στη σκηνή με την μοιχαλίδα» (Εικ. 2). Έργα τέλος των Καρτσωναίων βρίσκονται σε πολλούς ναούς της Ελλάδος και του εξωτερικού[9].

Ο αγιογραφικός οίκος *των Ανανaίων*, η ιερά καλύβη Υψώσεως Τιμίου Σταυρού, ιδρύθηκε από τον γέροντα Ανανία και τους τρεις αυταδέλφους του: Ιωαννίκιο, Ευγένιο και Κύριλλο, στα 1860. Ο γέροντας την τέχνη της αγιογραφίας την διδάχτηκε στον αγιογραφικό οίκο του «Αγαθάγγελου». Η φήμη του γέροντα Ανανία ακολουθεί και την πνευματικότητά του. Η σύμβαση με τη Ρωσία να παραδίδουν κάθε εβδομάδα «μια βάρκα με εικόνες» (περίπου 15 εικόνες) είναι δείγμα της μεγάλης φήμης ως αρίστου αγιογραφικού οίκου. Η

8. Οι πληροφορίες προέρχονται από την αδελφότητας των Θεοφιλαίων.
9. Οι πληροφορίες προέρχονται από την αδελφότητας των Καρτσωναίων.

συνοδεία παρέμεινε πιστή στην τεχνική της ελαιογραφίας μέχρι την κοίμηση του Ανανία Γ' στα 2003. Έργα τους βρίσκονται διάσπαρτα στο Άγιο Όρος (Εικ. 3), Βαλκάνια και στη Ρωσία, όπου και ο μεγαλύτερος όγκος των παραγγελιών, καθώς και στον υπόλοιπο χριστιανικό κόσμο. Στην Ελλάδα έργα τους συναντώνται στην Κάλυμνο, την Κω, τη Ρόδο και στην ιερά μονή Θεογεννήτριας Αττικής. Στο εξωτερικό, εικόνες τους βρίσκονται στη Νότια Αφρική, την Αυστραλία, τον Καναδά και τις ΗΠΑ[10].

Ο αγιογραφικός οίκος του *Αγαθαγγέλου ή Νεοφύτου*, η ιερά καλύβη Κοιμήσεως Θεοτόκου, ιδρύθηκε από τον ιερομόναχο Αγαθάγγελο, πρώην ηγούμενο της ιεράς μονής Εσφιγμένου. Την καλλιτεχνική εμπειρία συνέχισε στην καλύβη της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο τέλος του 18ου αιώνα. Την προσπάθεια του Αγαθαγγέλου θα ενισχύσει ο γέρων Νεόφυτος με συμπατριώτες του Μικρασιάτες μοναχούς. Το έργο τους θα το συνεχίσει ο γέρων Μακάριος, ο οποίος μαθήτευσε στους Ιωσαφαίους στα 1870. Στον αγιογραφικό οίκο «φοίτησαν» μοναχοί των συνοδειών Θεοφιλαίων, Ανανιαίων κ.ά. Κατά την περίοδο των πολλών παραγγελιών, καλούσαν τον μοναχό Ιωαννίκιο Μαυρόπουλο, του κελίου των Σκουρταίων, σε βοήθεια. Την καλλιτεχνική δραστηριότητα της καλύβης συνεχίζει ο γέρων Μακάριος από το 1952 μέχρι σήμερα. Έργα του αγιογραφικού οίκου βρίσκονται στην ομώνυμη καλύβα (Εικ. 4), στο Άγιο Όρος, στο μητροπολιτικό ναό του Αγίου Γρηγορίου Παλαμά Θεσσαλονίκης, στη Ρωσία, την Αμερική, την Αυστραλία, τη Γερμανία, την Αθήνα, τη Σύρο, την Τήνο, όπου και η εικόνα του οράματος της οσίας Πελαγίας, που κυκλοφόρησε σε καρτ-ποστάλ[11].

Ο αγιογραφικός οίκος των *Βολιωτών*, η ιερά καλύβη των Αγίων Πάντων, ανακαινίστηκε εκ θεμελίων στα 1918. Ο γέρων Σεραφείμ († 1942) μαθήτευσε μεταξύ 1915-20 στον αγιογραφικό οίκο των Ιωσαφαίων και με τους μοναχούς Χρυσόστομο († 1966) και Γρηγόριο († 1973) δημιούργησαν το γνωστό αγιογραφικό οίκο των Βολιωτών. Τα έργα των Βολιωτών κοσμούν πολλούς ναούς της πατρίδας μας. Η αλλαγή τεχνοτροπίας στη βυζαντινή έγινε στα 1977, λόγω πολλών παραγγελιών, αλλά με την τεχνική της ελαιογραφίας. Ήδη από το τέλος της δεκαετίας του '50, οι παραγγελίες με βυζαντινή τεχνική εκτελούνται με λάδι μέχρι το 2000. Ο αγιογραφικός οίκος συνεργάστηκε στενά με την ιερά μονή Αγίου Παντελεήμονος και εκτελούσε τις παραγγελίες που προορίζονταν για τη Ρωσία. Εικόνες των Βολιωτών βρίσκονται στην καλύβα τους (Εικ. 5), στη Ρωσία και σε πολλά μέρη της Ελλάδος, όπως στην Πελοπόννησο, τη Λήμνο και το Βόλο[12].

10. Οι πληροφορίες προέρχονται από την αδελφότητας Ανανιαίων.
11. Οι πληροφορίες προέρχονται από τον γέροντα της Καλύβας Εισοδίων της Θεοτόκου.
12. Οι πληροφορίες προέρχονται από τον μοναχό π. Σάββα της Καλύβας Αγίων Πάντων.

Υπήρξαν και άλλα εργαστήρια αγιογραφίας, τα οποία φυσικά δεν υφίστανται σήμερα. Μνημονεύονται τα εξής:

Ο αγιογραφικός οίκος του *παπα-Χρυσόστομου*, ιερά καλύβη αγίου Ιωάννη Χρυσοστόμου, ήταν πολύ σημαντικό εργαστήρι αγιογραφίας. Ο παπα- Χρυσόστομος († 1950), άριστος αγιογράφος και ψάλτης, σημάδεψε με την τέχνη του τη Σκήτη της Αγίας Άννας. Δίδαξε αγιογραφία τους Βολιώτες, Αβραμαίους και πολλούς άλλους μοναχούς. Οι εικόνες του βρίσκονται σε πολυάριθμους ναούς και μοναστήρια της χώρας μας και στον ιερό ναό Προφήτου Ηλία Δράμας[13].

Ο αγιογράφος *Μητροφάνης*, ιερά καλύβη Ευαγγελισμού της Θεοτόκου (τώρα αστυνομικός σταθμός), είναι ο τελευταίος αγιογράφος της καλύβης. Στην καλύβη του Ευαγγελισμού έζησε και αγιογράφησε και *ο Στέφανος Αρσινόης*, ο οποίος αγιογράφησε την εφέστια εικόνα του Αγίου Νεκταρίου Πενταπόλεως[14].

Ο αγιογραφικός οίκος της ιεράς καλύβης *Αγίου Σεραφείμ Φαναρίου* βρίσκεται κάτω από το Κυριακό της Σκήτης της Αγίας Άννας. Πολλοί ερευνητές θεωρούν το εργαστήρι αγιογραφίας της καλύβης ως «τη μάνα των αγιογράφων». Τελευταίος αγιογράφος μνημονεύεται ο πρώην ηγούμενος της ιεράς μονής Εσφιγμένου Ευθύμιος. Από το 1972 η συνοδεία του παπα- Ευθυμίου διαλύθηκε, με την ανάληψη της ηγουμενίας της ιεράς μονής Εσφιγμένου[15].

Ο αγιογραφικός οίκος της ιεράς καλύβης *Αποτομής Τιμίου Προδρόμου* ανάδειξε τον αγιογράφο *Νεκτάριο*, ο οποίος αγιογράφησε την εφέστια εικόνα της Αγίας Ειρήνης Χρυσοβαλάντου. Στην ιερά καλύβη έζησε και ο αγιογράφος *Αζαρίας* που μαρτύρησε το 1922 στη Σμύρνη[16].

Κατουνάκια

Ο αγιογραφικός οίκος των *Δανιηλαίων*, ιερά καλύβη Αγιορειτών Πατέρων, είναι ο σημαντικότερος καλλιτεχνικός αντίπαλος των Ιωσαφαίων. Η συνοδεία των Δανιηλαίων ιδρύθηκε από τον γέροντα Δανιήλ († 1929), ο οποίος εγκατέλειψε την ιερά μονή Αγίου Παντελεήμονος και εγκαταστάθηκε στα Κατουνάκια. Την τέχνη της αγιογραφίας την γνώριζε ήδη ως μοναχός της ιεράς μονής Αγίου Παντελεήμονος. Η συστηματική ενασχόληση των μοναχών της ιερής καλύβης άρχισε μετά τη «φοίτηση» του μοναχού Γεροντίου († 1973) στη «σχολή Χριστοδούλου» στις Καρυές, στο κελί του Αγίου Γεωργίου. Οι πατέρες

13. Οι πληροφορίες προέρχονται από τον μοναχό π. Σάββα της Καλύβας Αγίων Πάντων.
14. Οι πληροφορίες προέρχονται από τον μοναχό π. Σάββα της Καλύβας Αγίων Πάντων.
15. Οι πληροφορίες προέρχονται από την αδελφότητας των Καρτσωναίων.
16. Οι πληροφορίες προέρχονται από τον μοναχό π. Σάββα της Καλύβας Αγίων Πάντων.

του αγιογραφικού οίκου, στο γενικότερο κλίμα της επικράτησης της σχολής των Ιωσαφαίων, χρησιμοποίησαν στοιχεία της τεχνικής τους, όπως αυτής της χρυσοπινελιάς πάνω στα ιμάτια. Η φήμη των Δανιηλαίων ως αγιογράφων συνδυάστηκε με την ψαλτική δεξιοτεχνία τους και ξεπέρασε τα όρια της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Η στροφή τους στη βυζαντινή τεχνοτροπία έγινε στα 1958, ενώ ο γέρων Γερόντιος παρέμεινε μέχρι την κοίμηση του († 1973) προσηλωμένος στην ελαιογραφία. Έργα του αγιογραφικού οίκου κοσμούν πολλούς ναούς της Ελλάδος και του εξωτερικού. Άξιον θαυμασμού είναι οι εικόνες στο τέμπλο της ιερής καλύβης (Εικ. 6), έργα του γέροντος Γεροντίου της «σχολής Χριστοδούλου»[17].

Σκήτη Ιβήρων

Ο αγιογραφικός οίκος *Μαρκιανού*, δραστηριοποιείται στην ιερά καλύβη του Αγίου Νικολάου της Σκήτης Ιβήρων. Ιδρυτής του καλλιτεχνικού οίκου είναι ο μοναχός Μαρκιανός. Εργάστηκε μαζί με άλλους επτά μοναχούς. Ένας από τους σημαντικούς ζωγράφους του οίκου είναι ο γέροντας Ευθύμιος († 1930). Έργα του αγιογραφικού οίκου βρίσκονται σε όλη την Ελλάδα, όπως την Πελοπόννησο, τη Δράμα, τη Χαλκίδα, σε παρεκκλήσια ιερών κελίων και ιερών καλυβών στο Άγιο Όρος κ.α. Στην ιερά μονή της Παναχράντου Μεγαρίδος βρίσκεται ο Εσταυρωμένος, ύψους με τα δύο Λυπηρά. Προορίζονταν για τη Ρωσία, αλλά λόγω της Επανάστασης τοποθετήθηκε στην εν λόγω ιερά μονή[18].

Καρυές

Ο αγιογραφικός οίκος των *Ιωσαφαίων*, το ιερό κελί Υπαπαντής, ιδρύθηκε από τους μοναχούς Ιγνάτιο († 1962), Βασίλειο († 1965) και Αθανάσιο το 1924. Ο τελευταίος αργότερα επέστρεψε στα Καυσοκαλύβια και ίδρυσε την καλύβη του Αγίου Παχωμίου. Η ανάδειξη του αγιογραφικού οίκου έγινε με τους μοναχούς Αγαθάγγελο († 1974) και Ιωάσαφ († 1993). Σήμερα ο αγιογραφικός οίκος συνεχίζει την παράδοση και των δύο τεχνικών αγιογραφίας με τους μοναχούς Ιγνάτιο και Βασίλειο. Τα έργα του οίκου υπολογίζονται στις 2.500 φορητές εικόνες και κοσμούν πολλούς ναούς στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Αντιπροσωπευτικά έργα τους βρίσκονται στο κελί τους (Εικ. 7). Σημαντικό γεγονός υπήρξε για τον αγιογραφικό οίκο η έκθεση αντιγράφων από το ναό του Πρωτάτου[19].

---

17. Οι πληροφορίες προέρχονται από την αδελφότητα των Δανιηλαίων.

18. Οι πληροφορίες προέρχονται από τον ιερομόναχο π. Ευθύμιο του κελίου Αγίου Νικολάου Σκήτης Ιβήρων.

19. Οι πληροφορίες προέρχονται από τον μοναχό π. Βασίλειο του κελίου Υπαπαντής Κυρίου, Καρυών Αγίου Όρους.

Ο αγιογραφικός οίκος των *Σκουρταίων*, το ιερό κελί Αγίου Νικοδήμου, συνέχισε τη μακρά καλλιτεχνική παράδοση του Οσίου Παρθενίου Σκούρτου του εξ Αγράφων. Σημαντική μορφή αυτού του οίκου υπήρξε ο μοναχός Ιωαννίκιος Μαυρόπουλος († 1950), ο οποίος ήταν και σημαντικός φωτογράφος. Την καλλιτεχνική του δραστηριότητα άρχισε στα Καυσοκαλύβια, κοντά στο θειο του Ιωαννίκιο[20]. Εργάστηκε και σε άλλα εργαστήρια, όπως αυτό του «Αγγαθάγγελου», όταν αυτά είχαν πολλές παραγγελίες. Σημαντικά έργα του βρίσκονται στην Ελλάδα και τη Ρωσία. Ο Ιωαννίκιος σπούδασε ζωγραφική και φωτογραφία στην Σχολή Καλών Τεχνών της Αγίας Πετρούπολης, από όπου και έχει τιμηθεί με ειδική διάκριση. Υπήρξε κορυφαίος ζωγράφος για τη χρωματική απόδοση της φόρμας και της φωτοσκίασης, γεγονός που αποτυπώνεται στα έργα του[21] (Εικ. 8).

Ο αγιογραφικός οίκος *Χαλκιά,* το ιερό κελί Αγίου Νικολάου, είναι σκοπελίτικο, το πρώην Μαρουλά, και έχει σχέση με τον όσιο Γερμανό το Μαρούλη. Το κελί μετονομάστηκε σε κελί «Χαλκιά» στα 1770. Το ιερό κελί το ανέλαβαν οι αυτάδελφοι Νικηφόρος και Μελέτιος από τη Σκόπελο, που υπήρξαν και οι πρώτοι αγιογράφοι του κελίου. Η δεύτερη γενιά αγιογράφων αρχίζει τη σπουδαία εποχή της στα 1891. Ως αγιογράφοι υπογράφουν ο Άνθιμος και ο Δαμιανός(† 1910, καθώς και ο Νικηφόρος Β′ († 1928). Η συνοδεία, ως αγιογραφικός οίκος, κλείνει τον κύκλο της με τον Νικηφόρο Γ′(† 1945) και τον ιεροδιάκονο Προκόπιο, που σταμάτησε να αγιογραφεί στα 1940, προσφέροντας την καλλιτεχνική διακονία της για 180 χρόνια (Εικ. 9). Έργα του αγιογραφικού οίκου βρίσκονται σε πολλούς ναούς της Ελλάδος και του εξωτερικού[22].

Ο αγιογραφικός οίκος του *παπα Νικόδημου,* το ιερό κελί του Αγίου Γεωργίου, δραστηριοποιήθηκε ως σχολή του Χριστοδούλου με σημαντική παρουσία στο χώρο της διδασκαλίας της ζωγραφικής Στη σχολή αυτή διδάχτηκε ο Γερόντιος των Δανιηλαίων στα 1913. Έργα του εργαστηρίου του παπα Νικόδημου κοσμούν πολλούς ναούς της Ελλάδας και του εξωτερικού. Ο Χριστόδουλος Ματθαίου, γιος του Ιωάννου Ματθαίου, σημάδεψε την καλλιτεχνική κίνηση στο Άγιο Όρος. Στη συνοδεία του πνευματικού παπα-Νικόδημου εργάστηκε και ο μοναχός Πέτρος († 1968), με τον οποίο έκλεισε τον κύκλο της η καλλιτεχνική δραστηριότητα του οίκου. Εικόνες του εργαστηρίου βρίσκονται στο καθολικό της μονής Αγίου Παύλου, στο τέμπλο του ιερού ναού της του Θεού

20. Μαξίμου Καυσοκαλυβίτου, *Ασκητικές μορφές και διηγήσεις από τον Άθω*, Αγιον Όρος 1999, 151.

21. Οι πληροφορίες προέρχονται από τον ιερομόναχο π. Θεωνά του κελίου Αγίου Νικοδήμου Καρυών Αγίου Όρους.

22. Οι πληροφορίες προέρχονται από τον ιερομόναχο π. Κύριλλο του κελίου Αγίου Νικολάου Καρυών Αγίου Όρους.

Σοφίας της Θεσσαλονίκης κ.α. Μεγάλης καλλιτεχνικής αξίας έργα αποτελούν οι προσωπογραφίες του παπα Νικοδήμου (Εικ. 10) και του μοναχού Πέτρου, οι οποίες βρίσκονται στο αρχονταρίκι του ιερού κελίου[23].

Ο αγιογραφικός οίκος των *Σεραφειμαίων* ιδρύθηκε από τον μοναχό Σεραφείμ, καταγόμενο από την Καππαδοκία. Η καλλιτεχνική δραστηριότητα έκλεισε με τον μοναχό Χρυσόστομο († 1984), ο οποίος δίδαξε αγιογραφία σε μοναχούς των Καρυών, πρωτεύουσας του Αγίου Όρους. Εικόνες τους βρίσκονται σε πολλούς ναούς της Ελλάδας και εξωτερικού. Σημαντικό έργο του οίκου είναι το αντίγραφο της ιεράς εικόνας «Άξιον Εστί» στο σύνθρονο του ναού του Πρωτάτου. Επίσης εικόνες τους βρίσκονται στο τέμπλο του ιερού κελίου Αγίας Τριάδος (Καραμανλίδικο- Μέσης Καψάλας, περιοχής πλησίον της πρωτεύουσας Καρυών του Αγίου Όρους)[24].

Ο αγιογράφος *Μελέτιος Σικιώτης* του ιερού κελίου Ευαγγελισμού της Θεοτόκου μαθήτευσε κοντά στον μοναχό Ιωαννίκιο Μαυρόπουλο στο «κελί των Σκουρταίων». Ήταν τόσο επιδέξιος που του ανέθεταν να αγιογραφεί ακόμα και ως μαθητής. Έργα του βρίσκονται σε πολλούς ναούς και κελιά του Αγίου Όρους (Εικ. 11). Ήταν ο πρώτος αγιορείτης μοναχός που μαθήτευσε (1951-1953) κοντά στον Φώτη Κόντογλου και δίδαξε τη βυζαντινή αγιογραφία στο Άγιο Όρος. Συνεργάστηκε επίσης με μαθητές του Κόντογλου στην αντιγραφή τοιχογραφιών Κρητικής σχολής[25].

Οι αγιογραφικοί οίκοι της ρωσικής *Σκήτης του Αγίου Ανδρέα* και του ρωσικού κελίου του *Αγίου Χρυσοστόμου* δραστηριοποιούνται πλησίον των Καρυών. Είναι μεγάλα ρωσικά εργαστήρια, τα οποία όμως δεν κατάφεραν να ακολουθήσουν την ποιοτική εργασία των ελληνικών εργαστηρίων. Περιορίστηκαν στην αγιογράφηση εικόνων για λογαριασμό των αναγκών της ιεράς Σκήτης του Αγίου Ανδρέα (Εικ. 12), της ιεράς μονής Αγίου Παντελεήμονος αλλά και των άλλων ρωσικών Σκητών και κελιών στο Άγιο Όρος[26].

---

23. Οι πληροφορίες προέρχονται από τον ιερομόναχο π. Δανιήλ του κελίου Αγίου Γεωργίου Καρυών Αγίου Όρους.

24. Οι πληροφορίες είναι από τον ιεροδιάκονο Θεόφιλο (συνοδεία Παχωμαίων) του κελίου Αγίων Αναργύρων Καρυών Αγίου Όρους.

25. Οι πληροφορίες είναι από τον μοναχό π. Κοσμά του κελίου Ευαγγελισμού της Θεοτόκου Καρυών Αγίου Όρους.

26. Σμυρνάκης, *ό.π.*.



Εικ. 1. Σκήτη Αγίας Άννας. Ιερά Καλύβη Εισοδίων της Θεοτόκου (Θεοφιλαίοι) (1914), Σκηνές βίου Αγίας Άννας.
(Δρ. Σάββας Παντζαρίδης 4 Σεπτεμβρίου 2008).



Εικ. 2. Σκήτη Αγίας Άννας. Ιερά Καλύβη Αγίου Γεωργίου (Καρτσωναίοι) (1952), Ο Χριστός και η μοιχαλίδα. (Δρ. Σάββας Παντζαρίδης 4 Σεπτεμβρίου 2008).



Εικ. 3. Σκήτη Αγίας Άννας. Ιερά Καλύβη Ύψωσης Τιμίου Σταυρού (Αναναίοι) (1933), Αγία Θεοπροπάτωρ Άννα. (Δρ. Σάββας Παντζαρίδης 5 Σεπτεμβρίου 2008).

Εικ. 4. Σκήτη Αγίας Άννας.
Ιερά Καλύβη Κοίμησης Θεοτόκου
(Αγαθαγγέλου) (1930),
Άγιος Νικόλαος.
(Δρ. Σάββας Παντζαρίδης
5 Σεπτεμβρίου 2008).





Εικ. 5. Σκήτη Αγίας Άννας.
Ιερά Καλύβη Αγίων Πάντων.
(Βολιώτες) (1940),
Άγιος Γεώργιος.
(Δρ. Σάββας Παντζαρίδης
5 Σεπτεμβρίου 2008).



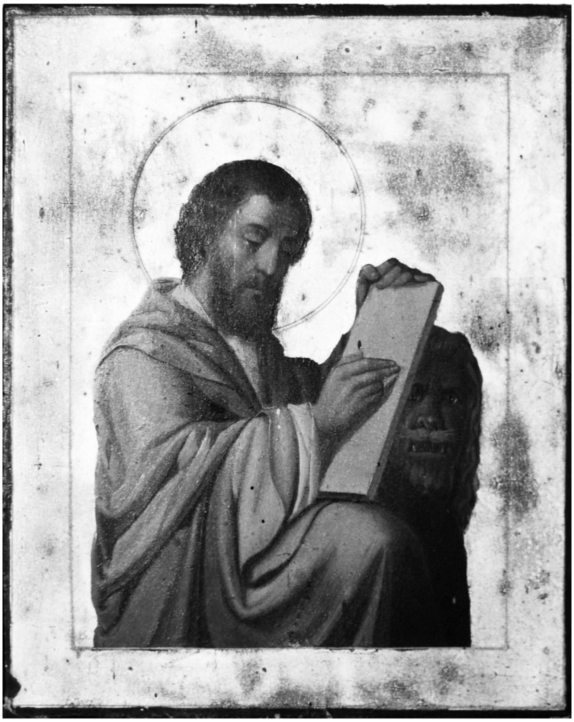
Εικ. 6. Καρούλια. Ιερά Καλύβη Αγίων Πατέρων (Δανιηλαίοι) (1914), Μήτηρ Θεού.
(Δρ. Σάββας Παντζαρίδης 4 Σεπτεμβρίου 2008).



Εικ. 7. Καρυές, Ιερό Κελί Υπαπαντής Κυρίου (Ιωασαφαίοι) (1938), Ο Λίθος. (Δρ. Σάββας Παντζαρίδης 23 Ιουλίου 2008).



Εικ. 8. Καρυές, Ιερό Κελί Αγίου Νικοδήμου (Σκουρταίων) (1956), Αρχάγγελος Μιχαήλ. (Δρ. Σάββας Παντζαρίδης 23 Ιουλίου 2008).



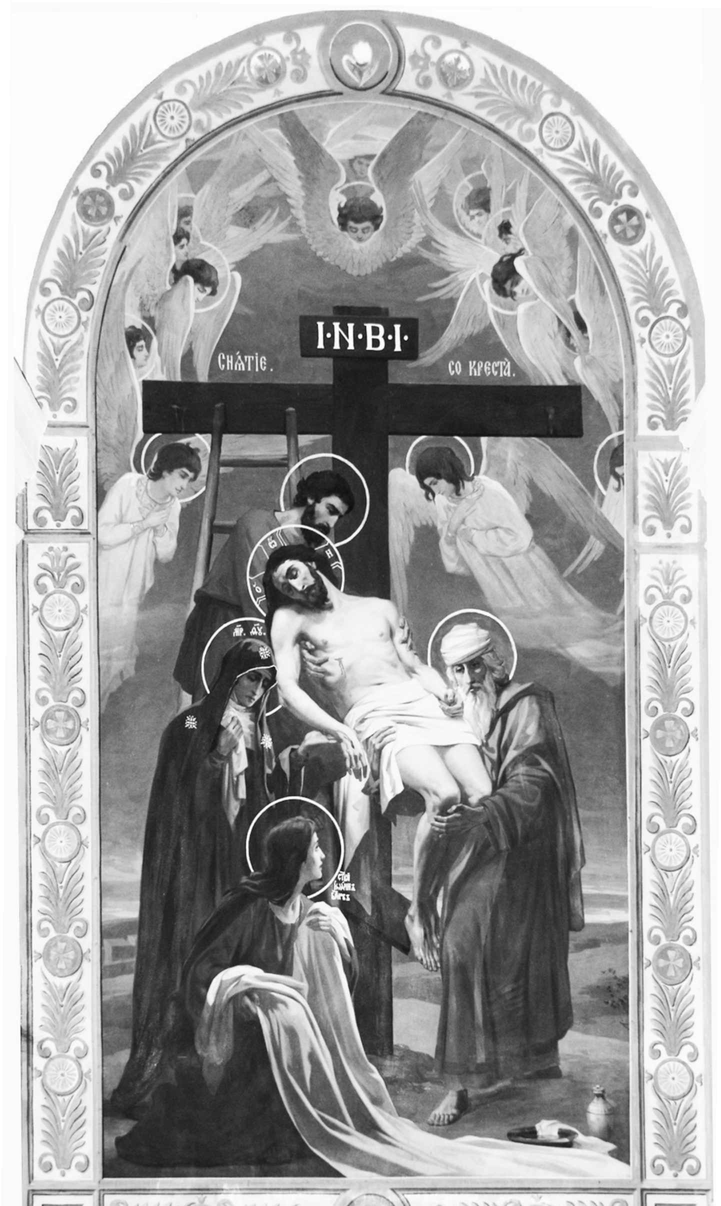
Εικ. 9. Καρυές,
Ιερό Κελί Αγίου Νικολάου
(Χαλκιά) (1945),
Ευαγγελιστής Μάρκος.
(Δρ. Σάββας Παντζαρίδης
5 Σεπτεμβρίου 2008).



Εικ. 10. Καρυές,
Ιερό Κελί Αγίου Γεωργίου
(παπα-Νικόδημου) (1950),
Προσωπογραφία παπα-Κύριλλου.
(Δρ. Σάββας Παντζαρίδης
6 Σεπτεμβρίου 2008).



Εικ. 11. Καρυές, Ιερό Κελί Ευαγγελισμού της Θεοτόκου (1950),
Άγιος Μελέτιος Αντιοχείας. (Δρ. Σάββας Παντζαρίδης 6 Σεπτεμβρίου 2008).



Εικ. 12. Καρυές, Ιερά Σκήτη Αγίου Ανδρέα (Σεράι) 1910), Αποκαθήλωση του Χριστού. (Δρ. Σάββας Παντζαρίδης 16 Απριλίου 2012).

Μοναχός Πατάπιος Καυσοκαλυβίτης

ΤΑ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΑ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΑ ΤΗΣ ΣΚΗΤΗΣ ΚΑΥΣΟΚΑΛΥΒΙΩΝ (19ος-20ός αἰ.)*

Ἀπό τά πλέον ἀξιόλογα καί παραγωγικά εἰκονογραφικά ἐργαστήρια τοῦ Ἁγίου Ὄρους τήν περίοδο ἀπό τίς ἀρχές τοῦ 19ου μέχρι τά μέσα τοῦ 20οῦ αἰ. εἶναι τά ἐργαστήρια τῆς σκήτης Ἁγίας Τριάδος Καυσοκαλυβίων. Τά ἐργαστήρια αὐτά παρήγαγαν ἀξιόλογα ἀλλά καί πολυπληθῆ ἔργα ἁγιογραφίας, κυρίως φορητές εἰκόνες, τά ὁποῖα ταξίδευσαν τόσο στό σύνολο τοῦ ἑλλαδικοῦ χώρου ὅσο καί στό ἐξωτερικό.

Ἡ ἐνασχόληση τῶν πατέρων τῆς πλέον ἀπομακρυσμένης αὐτῆς ἁγιορειτικῆς σκήτης[1] μέ τό ἐργόχειρο τῆς ἁγιογραφίας ἔχει τίς ἀπαρχές της ἀρκετά πρίν, ἀπό τόν 17ο ἤδη αἰώνα, μέ τήν παρουσία στήν περιοχή τοῦ ὁσίου Νείλου τοῦ Μυροβλύτου, πού ἄφησε τά ἴχνη του στήν περιοχή καί ὡς ἱστοριογράφος[2].

Ἀργότερα, κατά τόν 18ο αἰώνα, τόσο τό Κυριακό, τόν κεντρικό δηλαδή ναό τῆς Σκήτης, ὅσο καί τά παρεκκλήσια τῶν ἐπιμέρους Καλυβῶν-ἡσυχαστηρίων κόσμησαν ἐξαίρετης τέχνης τοιχογραφίες[3] καί φορητές εἰκόνες ἀπό πολύ γνωστά καί παραγωγικά ἁγιορειτικά ἐργαστήρια, ὅπως ἐκεῖνα τοῦ ἱερομονάχου Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ[4], τοῦ ἱερομονάχου Παρθενίου τοῦ Σκούρ-

---

* Ἡ μελέτη αὐτή ἀφιερώνεται εὐγνωμόνως στόν δάσκαλό μου στήν ἱερή τέχνη τῆς εἰκονογραφίας, ἐξαίρετο ἁγιογράφο Ἰωάννη Βέγκο, καθώς καί στή μνήμη τοῦ γέροντος Γαβριήλ († 2010), τοῦ τελευταίου ἀπό τούς παλαιούς Καυσοκαλυβῖτες ἁγιογράφους, πού ἐκοιμήθη κατά τίς ἡμέρες τοῦ Συμποσίου.

1. Περί τῶν πατέρων αὐτῶν, καθώς καί συνοπτική ἱστορία τῶν Καυσοκαλυβίων βλ. Πατάπιος Καυσοκαλυβίτης, μοναχός, *Ἁγιασμένες Μορφές τῶν Καυσοκαλυβίων. Ἀπό τόν ὅσιο Μάξιμο ὥς τόν γέροντα Πορφύριο*, Ἅγιον Ὄρος 2007, ὅπου καί ἡ σχετική βιβλιογραφία.

2. Πατάπιος Καυσοκαλυβίτης, *Ἁγιασμένες μορφές*, 58-63. Γιά τήν εἰκονογραφική τέχνη κατά τήν πρώϊμη ἐποχή τῶν Καυσοκαλυβίων, βλ. Πατάπιος Καυσοκαλυβίτης, μοναχός, «Ἡ Παλαιολόγειος Βυζαντινή ἐποχή στήν ἁγιορειτική Σκήτη Καυσοκαλυβίων. Μία πρώτη προσέγγιση στήν ἱστορία καί τήν τέχνη», *Βυζαντινός Δόμος* 15 (2006), 265-315.

3. Πατάπιος Καυσοκαλυβίτης, μοναχός, «Τά τοιχογραφημένα παρεκκλήσια τῆς ἁγιορειτικῆς Σκήτης Καυσοκαλυβίων. Μέρος Α΄» *Μακεδονικά* 36 (2007), 65-96.

4. Πατάπιος Καυσοκαλυβίτης, μοναχός, «Μεταβυζαντινή τέχνη στή Σκήτη Καυσοκαλυβίων. Ἄγνωστες φορητές εἰκόνες Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ», στό: *Ἅγιον Ὄρος. Πνευμα-*

του[5], τῶν ἀδελφῶν Κωνσταντίνου καί Ἀθανασίου ἀπό τήν Κορυτσά[6], τοῦ μοναχοῦ Μητροφάνη τοῦ Χίου[7], καθώς καί τῶν Καρπενησιωτῶν ζωγράφων ὑπό τόν μοναχό Μητροφάνη τόν ἐκ Βιζύης[8]. Τά ἔργα αὐτά τῆς ἐκκλησιαστικῆς ζωγραφικῆς, τά ὁποῖα εἶχαν ἐνώπιόν τους καθημερινά οἱ Καυσοκαλυβῖτες πατέρες, ἀποτέλεσαν γι'αὐτούς τά εἰκονογραφικά πρότυπα ἤ τουλάχιστον ἐπηρέασαν τίς τεχνοτροπικές τάσεις τῶν εἰκονογραφικῶν ἐργαστηρίων τῶν Καυσοκαλυβίων, τουλάχιστον μέχρι τά μέσα τοῦ 19ου αἰώνα. Κατά τήν περίοδο αὐτή, συναντοῦμε τά ἑξῆς δύο ἐργαστήρια:

Τό ἐργαστήριο τοῦ μοναχοῦ *Σεραφείμ* ζωγράφου († 1830), πού ἀσκήθηκε στήν καλύβη Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου[9], διαδεχόμενος τό 1800 τή συνοδεία τοῦ ἱερομονάχου Παϊσίου Καυσοκαλυβίτου († 1801) ἀπό τήν Ἁγιάσο τῆς Λέσβου, πρώτου ἡγουμένου τῆς μονῆς Ξενοφῶντος ἀπό τήν ἐπανακοινοβιοποίησή της τό 1784, καθώς καί ἡγουμένου τῆς Μεγίστης Λαύρας[10]. Ἡ ἔρευνά μας δέν ἔχει μέχρι σήμερα ἐντοπίσει ἐνυπόγραφα ἔργα τοῦ μοναχοῦ Σεραφείμ, πού προηγουμένως, βάσει τῶν πηγῶν, ἀσκεῖτο σέ ἄλλη Καλύβη τῆς Σκήτης. Φαίνεται ὅμως ὅτι ἐπέφερε ἐπιζωγραφήσεις σέ ὁρισμένες ἐφθαρμένες τοιχογραφίες τοῦ

τικότητα καί Ὀρθοδοξία. Τέχνη. Πρακτικά τοῦ Β' Διεθνοῦς Συμποσίου. Ἑταιρεία Μακεδονικῶν Σπουδῶν. Θεσσαλονίκη 11-13 Νοεμβρίου 2005, Θεσσαλονίκη 2006, 331-378. Ὁ ἴδιος, «Ἄγνωστες φορητές εἰκόνες τοῦ ἱερομονάχου Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ στή νῆσο Σκόπελο», *Θεσσαλικό Ἡμερολόγιο* 53 (2008), 209-230. Ὁ ἴδιος, «Ἄγνωστες φορητές εἰκόνες τῶν ἱερομονάχων Διονυσίου καί Παρθενίου τῶν ἐκ Φουρνᾶ τῶν Ἀγράφων στίς Καρυές τοῦ Ἁγίου Ὄρους (Μέρ. Α')», *Ἀρχεῖο Εὐρυτανικῶν Σπουδῶν καί Ἐρευνῶν* 3 (2009), 45-50.

5. Πατάπιος Καυσοκαλυβίτης, μοναχός, *Ὅσιος Παρθένιος ὁ Σκοῦρτος, ὁ ἐκ Φουρνᾶ τῶν Ἀγράφων. Ὁ Βίος καί τό ζωγραφικό του ἔργο*, ἔκδ. Πανευρυτανική Ἕνωση, Ἀθήνα 2010.

6. Περί αὐτῶν βλ. τήν ἐξαίρετη μελέτη τοῦ Γ. Τσιγάρα, *Οἱ ζωγράφοι Κωνσταντῖνος καί Ἀθανάσιος ἀπό τήν Κορυτσᾶ. Τό ἔργο τους στό Ἅγιον Ὄρος* (διδακτ. διατριβή), Ἀθήνα 2003. Ἐπίσης βλ., στή μελέτη μας, «Σχέσεις Μοσχοπόλεως καί Ἁγίου Ὄρους. Οἱ περιπτώσεις τοῦ Βίου τοῦ ὁσιομάρτυρος Νικοδήμου καί τοῦ ἔργου τῶν ζωγράφων Κωνσταντίνου καί Ἀθανασίου ἀπό τήν Κορυτσᾶ καί Δαβίδ ἀπό τή Σελενίτζα», ὑπό δημοσίευση στό: *Πρακτικά τοῦ Διεθνοῦς Συμποσίου, Χριστιανική Μακεδονία. Μοσχόπολις-Θεσσαλονίκη καί τά πέριξ», Θεσσαλονίκη 2-4 Νοεμβρίου 2007.*

7. Πατάπιος Καυσοκαλυβίτης, *Τά τοιχογραφημένα παρεκκλήσια*, 71-82.

8. Πατάπιος Καυσοκαλυβίτης, μοναχός, «Ὁ μοναχός Μητροφάνης ὁ ἐκ Βιζύης τῆς Θράκης. Προσέγγιση στό ζωγραφικό του ἔργο», *Γρηγόριος ὁ Παλαμᾶς* 823 (2008), 523-547. Ὁ ἴδιος, «Ὁ μοναχός Μητροφάνης ὁ ἐκ Βιζύης τῆς Θράκης καί τό ζωγραφικό του ἔργο στή σκήτη Καυσοκαλυβίων τοῦ Ἁγίου Ὄρους», *Θρακική Ἐπετηρίς* 11 (1999-2009), 385-428. Ὁ ἴδιος, «Τό ἐργαστήριο τῶν Καρπενησιωτῶν ζωγράφων στίς Καρυές τοῦ Ἁγίου Ὄρους». Οἱ τοιχογραφίες τοῦ νάρθηκα τοῦ Κυριακοῦ τῆς Σκήτης Καυσοκαλυβίων (1820)», στό: *Πρακτικά τοῦ Συνεδρίου: Τά Ἄγραφα στή διαδρομή τῆς ἱστορίας. Ἄγραφα 8-10 Αὐγούστου 2008*, Ἀθήνα 2009, 305-352.

9. Πατάπιος Καυσοκαλυβίτης, μοναχός, «Ἱερές Καλύβες τῆς Σκήτης Καυσοκαλυβίων. Μέρος Γ'», *Ἀθωνίτης* 70 (2010), 1-7.

10. Πατάπιος Καυσοκαλυβίτης, *Ἁγιασμένες Μορφές*, 121-125.

παρεκκλησίου, ὅπως στόν Παντοκράτορα τοῦ τρούλου καί τό Ἅγιο Μανδήλιο.

Τό ἐργαστήριο τοῦ μοναχοῦ *Μακαρίου*, ἀπό τήν Ἐρεσσό τῆς Λέσβου, μέ ἀκμή τήν περίοδο 1791-1812[11]. Ὁ ἴδιος ὑπογράφει τά ἔργα του ὡς *ἐκ χειρός ἁμαρτωλοῦ μοναχοῦ Μακαρίου Καυσοκαλυβήτου* ἤ *Μακαρίου μοναχοῦ τοῦ ἐκ τοῦ χωρίου Ἐρεσσοῦ τῆς Λέσβου ἐν σκήτῃ τοῦ Καυσοκαλυβήτου* ἤ *Ἐγράφη ἡ πάνσεπτος τῆδε εἰκών ἐν Ἄθῳ ἐν σκήτῃ σεβασμίᾳ τε τοῦ Καυσοκαλυβήτου ὑπό χειρός ἁμαρτωλοῦ μοναχοῦ Μακαρίου*. Τό πιθανότερο, ὁ μοναχός Μακάριος ἀσκήθηκε στήν καλύβη τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου, ὅπου ἀσκοῦνταν πρό αὐτοῦ καί ἄλλοι Λέσβιοι μοναχοί καί στήν ὁποία φυλάσσεται φορητή εἰκόνα τοῦ ἐργαστηρίου του, τοῦ ἔτους 1792, πού ἀπεικονίζει τούς ἁγίους Ἀρτέμιο καί Συμεών Νέο Θεολόγο νά δέονται στόν ἔνθρονο Κύριο. Τοῦ μοναχοῦ Μακαρίου ἔχουμε ἐπιπλέον ἐντοπίσει τίς ἑξῆς εἰκόνες: α) Ναός Ἁγίας Εἰρήνης στήν Ἐρεσσό τῆς Λέσβου: εἰκόνες τοῦ Παντοκράτορος, τῆς Θεοτόκου (1791), τοῦ ἀποστόλου Λουκᾶ (1793) (Εἰκ. 1), τῆς ἁγίας Εἰρήνης (1794), τῶν ἁγίων Ἀποστόλων (1794) καί τῆς Συνάξεως τῶν Ἀρχαγγέλων. β) Ναός Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου, πάλι στήν Ἐρεσσό: Ἐδῶ βρίσκονται οἱ δεσποτικές εἰκόνες τῆς Θεοτόκου (1791) καί τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος (1799). γ) Ναός Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου στήν Ἄντισσα: Ὑπάρχουν εἰκόνες μέ χρονολογίες 1800-1812.

Τήν ἑπόμενη περίοδο, κατά τό γ′ τέταρτο τοῦ 19ου αἰώνα, στή Σκήτη δραστηριοποιοῦνται τά ἑξῆς ἐργαστήρια:

Τό ἐργαστήριο τοῦ μοναχοῦ *Ἰακώβου* († 20 Ἰουλίου 1899), πού καταγόταν ἀπό τό Φερτέκιοϋ τῆς ἐπαρχίας Ἰκονίου τῆς Μικρᾶς Ἀσίας καί ὁ ὁποῖος ἀσκήθηκε στήν καλύβη τῆς Ὑπαπαντῆς τῶν Καυσοκαλυβίων. Τοῦ μοναχοῦ Ἰακώβου, πού διετέλεσε Δικαῖος τῆς Σκήτης τό 1867[12], ἔχουμε ἐντοπίσει μέχρι στιγμῆς τά ἑξῆς ἐνυπόγραφα ἔργα: α) Στή Μεγίστη Λαύρα, στό ὑπέρθυρο τῆς ἐσωτερικῆς πύλης τῆς Μονῆς, εἰκόνα μεγάλων διαστάσεων τῆς Θεοτόκου, στήν ὁποία δέονται οἱ ἅγιοι Ἀθανάσιος ὁ ἐν τῷ Ἄθῳ καί Μιχαήλ Συνάδων. Ἡ εἰκόνα φέρει τήν ἐπιγραφή: *Διά χειρός Ἰακώβου μ*[οναχ]*οῦ Καυσοκαλυβίτου 1887*[13]. β)

11. Ἰάκωβος Κλεόμβροτος, μητροπολ. Μυτιλήνης, *Mytilena Sacra. Ναοί-Κειμήλια*, Θεσσαλονίκη 1974, 185,186. Μ. Χατζηδάκης - Ε. Δρακοπούλου, *Ἕλληνες ζωγράφοι μετά τήν Ἅλωση*, τ. Β′, Ἀθῆναι 1997, 164.

12. Ὁ Ἰάκωβος ὡς Δικαῖος ἐνήγαγε σέ δίκη στά Πατριαρχεῖα στίς 4 Μαρτίου τοῦ 1867 τήν συντεχνία τῶν Γουναράδων, ζητώντας ἀπ' αὐτήν τούς τόκους πού ὄφειλαν νά στέλνουν στά Καυσοκαλύβια καί διορίσας πληρεξούσιο τῶν Καυσοκαλυβιτῶν τόν μοναχό Γεράσιμο Διονυσιάτη. Τό ἀποτέλεσμα ὅμως τῆς δίκης αὐτῆς δέν μᾶς εἶναι γνωστό (Χριστόφορος Κτενᾶς, ἀρχιμ., *Ἅπαντα τά ἐν Ἁγίῳ Ὄρει ἱερά καθιδρύματα εἰς 726 ἐν ὅλῳ ἀνερχόμενα καί αἱ πρός τό δοῦλον ἔθνος ὑπηρεσίαι αὐτῶν*, ἐν Ἀθήναις 1935, 647).

13. Βλ. G. Millet, J. Pargoire, L. Petit, *Recueil des Inscriptions Chrétiennes de l' Athos*, Paris 1904 (φωτοαναστ. ἀνατ. "Ἁγιορειτική Ἑστία", Θεσσαλονίκη 2004), 414-416, ἐπιγρ. 415.

Στά Καυσοκαλύβια, στήν εἰκονοθήκη τοῦ Κυριακοῦ φυλάσσεται φορητή εἰκόνα τῶν ἀποστόλων Πέτρου καί Παύλου, τοῦ ἔτους 1861, πού φέρει τήν ὑπογραφή «*χρ ἰακώβου*». γ) Στήν καλύβη τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων βρίσκουμε τήν φορητή εἰκόνα τῆς Συνάξεως τῶν Δώδεκα Ἀποστόλων, τοῦ ἔτους 1861, πού φέρει τήν ἐπιγραφή: *Δαπάνη Βενιαμίν μοναχοῦ καί τῆς συνοδίας αὐτοῦ Μαξίμου ἐκ νήσου Μυτιλήνης / Χείρ Ἰακώβου μοναχοῦ ἐν ἔτει 1861 Σεπτεμβρίου 11*» (Εἰκ. 2). Ἡ τελευταία αὐτή φορητή εἰκόνα ἀντιγράφει τήν ἀντίστοιχη δεσποτική εἰκόνα τοῦ τέμπλου τοῦ παρεκκλησίου, πού φιλοτέχνησε ὁ ζωγράφος Κωνσταντῖνος Ἰωάννου ἀπό τή Σελίτσα Σισανίου τό 1855[14].

Τό ἐργαστήριο τοῦ ἱεροδιακόνου *Διονυσίου Χρηστίδη* (1830-1902), πού καταγόταν ἀπό τή Λευκωσία (ἐνορία Ἁγίου Κασσιανοῦ)[15] καί ὁ ὁποῖος πρίν μεταβεῖ στό Ἅγιον Ὄρος ὑπηρέτησε ὡς διάκονος στό Οἰκουμενικό Πατριαρχεῖο. Ἀσκεῖτο στήν Καλύβη τοῦ Γενεθλίου τῆς Θεοτόκου (παλαιό Κυριακό), ἐνῶ κατά τήν ἀναζήτηση ἥσυχων καί ἐρημικῶν τόπων περιῆλθε πολλά ἐρειπωμένα μονύδρια καί ἡσυχαστήρια, ὥσπου στά 1875 μετέβη στήν Κύπρο, ὅπου, μέ τήν βοήθεια τριῶν Κυπρίων ἁγιορειτῶν μοναχῶν, ἀνακαίνισε τήν ἐγκαταλελειμμένη καί ἔρημη τότε ἱστορική μονή Σταυροβουνίου. Ἐκεῖ εἶχε ὡς ἐργόχειρο τήν ἱστόρηση φορητῶν εἰκόνων. Γιά μιά περίοδο ἀσκήθηκε καί στή μονή τῆς Τροοδίτισσας, ἐπί ἡγουμένου Γερμανοῦ ἱερομονάχου, καί ἀνιστόρησε τό τέμπλο τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονής. Στή μονή Σταυροβουνίου ἐπέστρεψε ὁριστικά τό 1889, ὅπου καί ἔζησε μέχρι τῆς κοιμήσεώς του. Ἕνα ἀπό τά ἔργα τῆς καυσοκαλυβίτικης περιόδου του εἶναι ἡ δεσποτική εἰκόνα τοῦ ἁγίου Χαραλάμπους στό τέμπλο τοῦ παρεκκλησίου τῆς καλύβης τοῦ Ἁγίου Χαραλάμπους Καυσοκαλυβίων, τοῦ ἔτους 1869.

Τό ἐργαστήριο τοῦ περίφημου ἀσκητή τοῦ Ἄθωνα *Χατζηγεώργη* (1809-1886), πού καταγόταν ἀπό τήν Καισάρεια τῆς Καππαδοκίας[16]. Ὁ μοναχός Γεώργιος ἐκάρη μοναχός στήν καλύβη του Ἁγίου Γεωργίου (ἄνω) τῶν Καυσοκαλυβίων, ὅπου καί ἔζησε ἀρκετά χρόνια, ἐνῶ ἀργότερα ἀσκήθηκε στό κελλί τοῦ Ἁγίου Δημητρίου και του Ἁγίου Μηνᾶ τῆς Κερασιᾶς, περιοχῆς πάνω ἀπό τά Καυσοκαλύβια, καθώς καί σέ ἄλλα μέρη τοῦ Ἁγίου Ὄρους. Στό κελλί αὐτό, γύρω στά 1870, ἡ συνοδεία τοῦ Χατζηγεώργη ἀποτελοῦνταν ἀπό

14. Περί τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ παρεκκλησίου αὐτοῦ, πού ἱστόρησε ὁ ἴδιος ζωγράφος, βλ. τή μελέτη μας: «Τά τοιχογραφημένα παρεκκλήσια τῶν Καυσοκαλυβίων. Μέρος Β'» ὑπό δημοσίευση στά Μακεδονικά.

15. Πατάπιος Καυσοκαλυβίτης, *Ἁγιασμένες Μορφές*, 207-208.

16. Μ. Γεδεών, *Μνεία τῶν πρό ἐμοῦ. 1800-1863-1913*, ἐν Ἀθήναις 1934, Μέρ. Α', 112-113. Γεράσιμος Σμυρνάκης, ἱερομόν., *Τό Ἅγιον Ὄρος*, Ἀθῆναι 1903 (φωτοαναστ. ἀνατ., Καρυές 1988), 229, 235, 405, 631. Παΐσιος Ἁγιορείτης, μοναχός, *Ὁ Γέρων Χατζη-Γεώργης ὁ Ἀθωνίτης*, Σουρωτή Θεσσαλονίκης 1986. Πατάπιος Καυσοκαλυβίτης, *Ἁγιασμένες Μορφές*, ὅ.π., 283-294.

τριάντα μοναχούς, ἀνάμεσά του καί Ρῶσοι. Ἡ συνοδεία εἶχε ὡς ἐργόχειρο τήν ἁγιογραφία. Ἀνάμεσα στούς πολυάριθμους προσκυνητές, πού φιλοξενοῦνταν στό Κελλί, ἦταν καί πολλοί Ρῶσοι. Ἀπό τά ἔργα τοῦ Χατζηγεώργη καί τοῦ ἐργαστηρίου του, πού μέχρι σήμερα ἐντοπίσαμε, ἀναφέρουμε τά ἑξῆς: α) Φορητή εἰκόνα τοῦ ἔτους 1861 τῆς Θεοτόκου Γοργοϋπηκόου, πού βρίσκεται στόν ναό Ἁγίου Γεωργίου τοῦ Νεοχωρίου Χαλκιδικῆς μέ τήν ὑπογραφή *Χείρ Χατζηγεωργίου μοναχοῦ ἐκ τῆς Κερασιᾶς* (Εἰκ. 3). β) Δύο δεσποτικές εἰκόνες στό ναό τοῦ Ἁγίου Ἀθανασίου τῆς Συκιᾶς Χαλκιδικῆς καί πιό συγκεκριμένα, τήν εἰκόνα τῆς Θεοτόκου Βρεφοκρατούσας, πού φέρει ἐπιγραφή «*Χείρ Χατζῆ μοναχοῦ. Ἅγιον Ὄρος. Κερασιά. 16 Δεκεμβρίου 1862*», καί τήν εἰκόνα τοῦ ἁγίου Ἀθανασίου τοῦ Μεγάλου, πού φέρει τήν ἐπιγραφή *Χείρ Χατζῆ Γεωργίου Μοναχοῦ. Ἅγιον Ὄρος Κερασιά. 16 Σεπτεμβρίου 1863*[17]. γ) Φορητή εἰκόνα τῆς Θεοτόκου Ἐλεούσας τοῦ ἔτους 1862 στήν εἰκονοθήκη τοῦ Πρωτάτου[18]. δ) Φορητή εἰκόνα ἐνυπόγραφη στό παντοκρατορινό κελλί Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου στίς Καρυές καί ε) Δύο φορητές εἰκόνες στή ρουμανική σκήτη Προδρόμου τῆς Μεγίστης Λαύρας. Ἡ πρώτη, τῶν Ἁγίων Πάντων, φέρει τήν ἐπιγραφή *χείρ Χατζῆ Γεωργίου μοναχοῦ. Κερασιά. 8 Ἰουλίου 1863.* Ἡ δεύτερη, ἀχρονολόγητη, φέρει τήν ἐπιγραφή *Χείρ χατζῆ Γεωργίου Μοναχοῦ Κερασιά.* Ἐνδιαφέρον ἐπίσης παρουσιάζει μία ἀδημοσίευτη καί ἄγνωστη στή βιβλιογραφία συλλογή τῆς καλύβης τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου Καυσοκαλυβίων ἀπό ἀνθίβολα, πού προέρχονται ἀπό τό ἐργαστήριο τοῦ Χατζηγεώργη στήν Κερασιᾶ (Εἰκ. 4) καί τά ὁποῖα μᾶς βοηθοῦν νά ἀναλύσουμε τή σταδιακή μετεξέλιξη τῆς τεχνοτροπίας τοῦ ἐργαστηρίου σέ μία περισσότερο νατουραλιστική τέχνη, πού ὡστόσο διατηρεῖ ὑψηλή τήν πνευματικότητά της.

Κατά τήν ἐξεταζόμενη περίοδο, οἱ δυτικότροπες καλλιτεχνικές τάσεις στήν ἁγιορειτική ἐκκλησιαστική ζωγραφική, πού εἶχαν ἀπό τά τέλη τοῦ 18ου αἰ. ἀναφανεῖ στό Ἅγιον Ὄρος, ἀποκτοῦν μεγαλύτερη ἐμβέλεια. Ἔτσι, τά εἰκονογραφικά ἐργαστήρια τῶν Καυσοκαλυβίων, ἀπό τά μέσα ἤδη τοῦ 19ου αἰ, ἀκολουθοῦν τίς γενικότερες τάσεις καί προσανατολίζονται σταδιακά σέ δυτικότροπες ἐκφράσεις, παρασυρόμενα, ἐκτός τῶν ἄλλων, ἀπό τίς αἰσθητικές προτιμήσεις τῶν πολυπληθῶν Ρώσων παραγγελιοδοτῶν, μοναχῶν καί προσκυνητῶν, πού συνέρρεαν τήν ἐποχή ἐκείνη στόν Ἄθωνα καί οἱ ὁποῖοι προτιμοῦσαν τήν οἰκεία σ' αὐτούς ἀναγεννησιακή ρωσική ἐκκλησιαστική τέχνη. Στά ἁγιορειτικά ἐργαστήρια αὐτῆς τῆς περιόδου, εἶναι χαρακτηριστικός ὁ συνδυασμός καθιερωμένων ἀπό τήν παράδοση εἰκονογραφικῶν τύπων, οἱ ὁποῖοι, σέ ὁρισμένες περιπτώσεις, ἐμπλουτίζονται μέ τήν εἰσαγωγή νέων στοιχείων, προσαρμοσμέ-

17. Εὐχαριστίες στόν φιλοαγιορείτη ἀρχαιολόγο Ἰωακείμ Παπάγγελο γιά τήν πληροφορία.

18. Ἰ. Ταβλάκης, «Εἰκόνες τοῦ 19ου αἰ.», *Κειμήλια Πρωτάτου* τ. Β', Ἅγιον Ὄρος 2004, 324-326, εἰκ. 168.

νων στίς ἀπαιτήσεις τῆς ἐποχῆς, ὅπως εἶναι οἱ περιπτώσεις θεμάτων ἀπό τή ρωσική ἐκκλησιαστική παράδοση. Τό χρυσό βάθος, πού τόσο μεγάλη θεολογική καί καλλιτεχνική ἀξία ἔχει στίς βυζαντινές εἰκόνες, ἐλάχιστα ἤ καθόλου χρησιμοποιεῖται καί ἀντικαθίσταται ἀπό ρόδινους ἤ ὑποκύανους οὐρανούς, κατά τά δυτικά πρότυπα. Ὅπως σημειώνει ὁ Κ. Καλοκύρης, «Αἰτία τῆς προτιμήσεως τῆς τέχνης αὐτῆς –γνωστῆς πλέον μέχρι τῶν χρόνων ἡμῶν ὡς «Ἁγιορειτικῆς»– εἶναι ὁ σεβασμός τόν ὁποῖον τρέφει ἀνέκαθεν ὁ ὀρθόδοξος κόσμος πρός τό Ἅγιον Ὄρος. Συνοδός τοῦ σεβασμοῦ τούτου ἐγένετο πάντοτε ἡ ἐμπιστοσύνη πρός τήν ποιότητα καί τήν ὀρθοδοξίαν τῶν τοιαύτης προελεύσεως εἰκόνων... Ἦτο ἀρκετή ἡ γοητεία τήν ὁποίαν ἐξήσκει τό ὄνομα τοῦ Ἁγίου Ὄρους διά νά δώσῃ ἀξίαν καί πᾶσαν ἐγγύησιν περί τῶν εἰκόνων»[19].

Ὁ ἁγιογραφικός οἶκος τῶν *Ἰωασαφαίων*[20], πού ἐγκαινιάζει κατά κάποιο τρόπο τήν περίοδο αὐτή, γρήγορα θά ἐξελιχθεῖ σέ «Σχολή Ἁγιογραφίας» (Εἰκ. 5) καί σέ πρότυπο ἁγιογραφικῆς τέχνης, ἐπηρεάζοντας μέσα ἀπό τήν καταξίωσή του αὐτή, τούς ἄλλους ἁγιογραφικούς οἴκους τῶν Καυσοκαλυβίων, καθώς καί ὁρισμένα ἀπό τά ἐργαστήρια τόσο τῆς γειτονικῆς σκήτης της Ἁγίας Ἄννης ὅσο καί ἐκεῖνα τῆς Νέας Σκήτης. Ἱδρυτής τοῦ ἐργαστηρίου εἶναι ὁ Καππαδόκης μοναχός Ἰωάσαφ (1832-1880)[21]. Στό Ἅγιον Ὄρος, στήν ἀρχή κοινοβίασε στή μονή Ἁγίου Παντελεήμονος, λόγῳ τῆς συγγένειάς του μέ τόν ἐκεῖ μονάζοντα ἱεροψάλτη, μοναχό Ἰωάσαφ. Ἐκεῖ παρέμεινε ὡς δόκιμος τήν περίοδο 1848-1850. Μοναχός ἐκάρη στήν καλύβη τοῦ Ἁγίου Νικολάου τῆς ἰβηριτικῆς σκήτης τοῦ Τιμίου Προδρόμου, περίπου τό ἔτος 1851, ὑπό τό ὄνομα Ἰωάσαφ. Κατά τό χρονικό διάστημα 1856-1857, ὑποτάχθηκε στόν γέροντα Χατζηγεώργη τῆς Κερασιᾶς, στοῦ ὁποίου τό εἰκονογραφικό ἐργαστήριο προαναφερθήκαμε. Ἀπό τόν Χατζηγεώργη ἐκάρη μεγαλόσχημος μοναχός διατηρώντας τό ἴδιο ὄνομα. Στή συνέχεια, ὁ Ἰωάσαφ καί ἡ μετέπειτα συνοδεία του ἀσκήθηκαν διαδοχικά στήν καλύβη τοῦ Ἁγίου Νικολάου τῆς κουτλουμουσιανῆς σκήτης τοῦ Ἁγίου Παντελεήμονος καί στήν καλύβη τοῦ Εὐαγγελισμοῦ τῆς σκήτης τῆς Ἁγίας Ἄννας τό 1858. Στό τελευταῖο αὐτό ἁγιορειτικό σκή-

---

19. Κ. Καλοκύρης, *Ἄθως. Θέματα Ἀρχαιολογίας καί Τέχνης*, Ἀθῆναι 1963.

20. Καλοκύρης, ὅ.π., 253, 254, 257, 258, 261. Παῦλος Λαυριώτης, μοναχός, *Ἱστορία τῆς ἀδελφότητος Ἰωασαφαίων τοῦ Ἁγίου Ὄρους*, περ. Ἐφημέριος, ἔτος ΜΔ΄ (1995) τεῦχ. 13 - ἔτος ΜΕ΄ (1996) τεῦχ. 1 (ἀνάτυπον). Δ. Παυλόπουλος, «Ἡ ἀπήχηση τῶν Ναζαρηνῶν», *Ἡ Καθημερινή-Ἑπτά ἡμέρες* 12/4/2001, 4. Ἀθανάσιος Παπάς, μητροπ. Ἡλιουπόλεως καί Θείρων, «*Ὁ ἁγιογραφικός οἶκος τῶν Ἰωασαφαίων*», *Ἀναφορά εἰς μνήμην Μητροπολίτου Σάρδεων Μαξίμου*, τόμ. Α΄, Γενεύη 1989, 139-158. Πατάπιος Καυσοκαλυβίτης, *Ἁγιασμένες Μορφές*, 228-235. Ὁ ἴδιος, *Ἡ Ἱερά Καλύβη τοῦ Ἁγίου Γεωργίου Ἰωασαφαίων στά Καυσοκαλύβια τοῦ Ἁγίου Ὄρους*, ἔκδ. Ἱ. Καλύβη Ἁγ. Γεωργίου, Ἅγιον Ὄρος 2010.

21. Μωϋσῆς Ἁγιορείτης, μοναχός, *Ἁγιορειτικές Διηγήσεις τοῦ γέροντος Ἰωακείμ*, Θεσσαλονίκη 1998, 43-44.

νωμα, ὅπου στήν ἀρχή καλλιγραφοῦσε χειρόγραφα μέ Βίους καί Ἀκολουθίες Ἁγίων, σύμφωνα μέ χειρόγραφη ἱστορία τῶν Ἰωασαφαίων, ὁ γέρων Ἰωάσαφ ἔμαθε τήν ἁγιογραφική τέχνη αὐτοδιδάκτως. Ἀπό τήν ἀνέκδοτη χειρόγραφη *Ἱστορία τῆς ἀδελφότητας τῶν Ἰωασαφαίων* μεταφέρουμε ἕνα ἀπόσπασμα ἀπό τό κεφάλαιο πού φέρει τόν τίτλο: *Ἡ Ἀρχή τῆς ἁγιογραφικῆς τέχνης κατά τό αὐτό ἔτος τῆς εἰς τήν Ἱ. Σκήτην Ἁγ. Ἄννης ἀφίξεως ἤτοι τό 1858* (σ. 23): *«...τά χρόνια ἐκεῖνα ἤρχοντο εἰς Ἅγιον Ὄρος πλῆθος προσκυνηταὶ πανταχόθεν ἰδίως ὅμως ἐκ Βουλγαρίας, οἵτινες ἠγόραζον μέ ἁδράν τιμήν διάφορα ἐργόχειρα ἄνευ οὐδεμιᾶς παρατηρήσεως, πρό πάντων ἐκκλησιαστικάς εἰκόνας διαφόρων ἁγίων, ἐπί ξύλου, ἐπί χάρτου, σταυρούς, ἐγκόλπια ἁγίων κλπ. τοιαῦτα. Ἰδοῦ πῶς ἤρχισαν καί ποῦ ἔφθασαν. Ἀφοῦ ἔβλεπον ὅτι ἐξοδεύοντο περισσότερον αἱ εἰκόνες ἁγίων, μίαν ἡμέραν λέγει ὁ Γέροντας [ἐνν. Ἰωάσαφ] εἰς τήν συνοδίαν του, Ἀντώνιο καί Χρυσόστομο, ἀστειευόμενος: ''Δέν ἀρχίζουμε καί ἡμεῖς τήν ζωγραφικήν τέχνην νά οἰκονομούμεθα; Ἰδοῦ ὅπου περνοῦν μέ τιμήν αἱ εἰκόνες''. Ἡμεῖς δέ (λέγει ὁ Χρυσόστομος) ἐγελούσαμεν μέ τόν Ἀντώνιον καί τοῦ ἐλέγαμεν, ''Σιῶπα Γέροντα, μή μᾶς ἀκούση κανένας καί μᾶς περιπαίζουν. Ἄνευ διδασκάλου ζωγραφική γίνεται; Δέν θά δυνάμεθα νά εὔγομεν ἔξω ἀπό τήν ἐντροπήν'' καί ἄλλα πολλά τοῦ ἔλεγον ἀμφότεροι ἵνα τόν ἐμποδίσουν, ἀλλ' ἡ τόλμη //* (σ. 24) *του, τό θάρρος καί ἡ ἀνδρεία τῆς ψυχῆς ἦσαν μεγάλαι, δέν ἀνεχαιτίζοντο κατ' οὐδένα τρόπον. Καί ὅσα τοῦ εἴπαμεν δέν μᾶς ἤκουσεν. Ἀλλά μίαν ἡμέραν εὑρίσκει ἕνα ταβανοσάνιδον ἐλάτινον, κόπτει 3-4 σανιδάκια, ἰσομέγεθα μέ χάρτινες εἰκόνες στάμπες, τά ἡτοίμασε, ξεσήκωσε μονογραμμή ἐξ αὐτῶν καί ἐπειδή δέν εἶχε τῆς ζωγραφικῆς χρώματα, ἔλαβε ἀπό τήν βαφήν ὅπου ἐχρωμάτιζον τά σφραγίδια καί παρατηρῶν ἐπισταμένως ἀντέγραφεν. Ἐβίαζεν καί ἡμᾶς (λέγει ὁ Χρυσόστομος) νά ζωγραφίζομεν μιμούμενοι ταῖς στάμπες καθώς ἔκαμνεν ὁ ἴδιος. Ἀντιτείναμεν πολύ, ἀλλ' αὐτός [ἐστάθη] ἄκαμπτος ἀπό τήν ἀπόφασίν του. Μάλιστα δι' ἐπιπλήξεων πατρικῶν μᾶς προέτρεψεν. Ἄκοντες ἀρχίσαμεν μιμούμενοι αὐτόν εἰς ἀντιγραφάς. Ἐπειδή δέ μελανόν χρῶμα δέν εἴχομεν (δέν χρειάζεται διά τά σφραγίδια τοιοῦτον), τάς ὀφρύς (φρύδια) κατεσκευάζαμεν μέ μελάνη γραψίματος. Ἀλλά καίτοι ἐπροφυλαττόμεθα ἵνα μή διαδοθῇ εἰς τήν σκήτην ἡ νέα μας αὐτοδίδακτος τέχνη, ἐν τούτοις ἐγνώσθη, καί ἤρχισαν οἱ ἐμπαιγμοί καί δικαίως, διότι τίς ἀποτολμᾶ ἄνευ διδασκάλου νά ἀρχίσῃ τοιαύτην λεπτήν τέχνην; Ἡμεῖς //* (σ. 25) *ὅμως ἐλάβομεν πάντα πρό ὀφθαλμῶν καί οὐδόλως ἐπροσέχαμεν εἰς τά λεγόμενα τῶν ξένων, ἀλλ' ἐκοιτάζομεν ἐπιμελῶς τήν ἐργασίαν μας. (...) Τέλος ἐλάβομεν ὅλα πρό ὀφθαλμῶν, μετέβημεν εἰς Καρυάς καί ὁ Θεός οἰκονόμησεν καί τάς ἐπωλήσαμε μέ καλήν τιμήν (ἡ καλή τιμή ἦτο ἀνά 3-4 γρόσια ἑκάστη). Ἔκτοτε ἐλάβομεν ὁπωσδήποτε ὀλίγον θάρρος //* (σ. 26) *[καί] τόσον περισσότετον καί δραστηριότερον ἐπιμελούμεθα ἵνα καλωπίσωμεν αὐτάς μέ πᾶσαν λεπτήν ἐργασίαν καί καθαρότητα. Καί φαίνεται ὅτι ἐξ αὐτῶν ἐννόησε*

τό μέλλον ὁ ζωγράφος ὅπου προείπομεν ἐν σημειώσει 13 ὥστε εἰς τρία ἔτη ἐφθάσαμεν τούς κοινούς τοῦ Ὄρους ζωγράφους. <Σημείωση 13 (σ. 25): *Μίαν φοράν μετέβημεν εἰς Καρυάς πρός πώλησιν εἰκόνων. Κατά τύχην εὑρέθη εἷς ζωγράφος λαϊκός, [ὁ ὁποῖος] ὡς εἶδεν τάς εἰκόνας, εἶπεν παρρησίᾳ εἰς τούς παρευρεθέντας, ''Οὗτος ὁ ζωγράφος μία μέρα θά γίνῃ ἄριστος τεχνίτης ἁγιογράφος''.> Ἐζωγραφήσαμεν καί δύο εἰκόνες ὡς μία πήχυ ὕψος (ὡς ἔγγιστα 0,75) διά τήν Λιτήν τῆς Ἱ. Μονῆς ἁγίου Παύλου ἀξίας 15 φλωρία Καισαρικά. Αἱ εἰκόνες αὗται εἰσέτι εὑρίσκονται ἐκεῖ. Αὕτη ἐστάθη ἡ τολμηρά καί δυσχερεστάτη ἀρχή τῆς ἁγιογραφίας μας. Ἀλλά τῇ ἐνισχύσῃ τοῦ Θεοῦ, διά πρεσβειῶν τοῦ ἁγίου Μεγαλομάρτυρος Γεωργίου τοῦ Τροπαιοφόρου, ἡμέρᾳ τῇ ἡμέρᾳ τά ἔργα μας ἔκαμναν γνωστούς παντοῦ*».

Χωρίς πάντως νά θέλουμε νά ἀμφισβητήσουμε τά παραπάνω λεγόμενα τῶν ἰδίων τῶν Ἰωασαφαίων περί τοῦ αὐτοδίδακτου τῆς τέχνης τους, θά πρέπει βάσιμα νά ὑποθέσουμε σέ μία «συνεργασία» τοῦ γέροντος Ἰωάσαφ μέ τόν γέροντά του, ζωγράφο μοναχό Χατζηγεώργη. Πιστεύουμε μάλιστα ὅτι ὁ Ἰωάσαφ μαθήτευσε, ἔστω καί ἀτύπως, στό εἰκονογραφικό ἐργαστήριο τοῦ Χατζηγεώργη τοῦ κελλίου Ἁγίου Δημητρίου Κερασιᾶς, ὅπου ἀσκήθηκε ἐπί ἕνα περίπου ἔτος. Μία φορητή εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος, τοῦ ἔτους 1860, τῆς πρώϊμης δηλαδή καλλιτεχνικῆς περιόδου τοῦ Ἰωάσαφ, πού εἶναι καί τό παλαιότερο μέχρι σήμερα ἔργο τοῦ Ἰωάσαφ πού ἔχουμε ἐντοπίσει (Εἰκ. 6) καί ἡ ὁποία φυλάσσεται στό ναό τοῦ Ἁγίου Γεωργίου Νεοχωρίου Χαλκιδικῆς, συνδέεται ἀπό κάθε ἄποψη μέ εἰκόνα τῆς Θεοτόκου Γοργοϋπηκόου, πού δωρήθηκε στόν ἴδιο ναό ἀπό τούς ἴδιους ἀφιερωτές μέ ἐκείνους τῆς προηγούμενης εἰκόνας. Ἡ δεύτερη αὐτή εἰκόνα, τοῦ ἔτους 1861, φέρει τήν ὑπογραφή: «*Χείρ Χατζῆ Γεωργίου μοναχοῦ ἐκ τῆς Κερασιᾶς*» (Εἰκ. 3). Εἶναι χαρακτηριστική ἡ ὁμοιότητα τῶν ὑπογραφῶν τῶν δύο εἰκόνων, τοῦ Ἰωάσαφ καί τοῦ Χατζηγεώργη. Εἶναι μάλιστα ἀξιοσημείωτο ὅτι μετά τή σκήτη τῆς Ἁγίας Ἄννης ἡ συνοδεία μετακόμισε στό κελλί τῶν Εἰσοδίων τῆς Θεοτόκου τῆς Κερασιᾶς, πού βρίσκεται πλησίον τοῦ κελλίου τοῦ Χατζηγεώργη. Ἀπ' ἐκεῖ, τό ἔτος 1881, κατόπιν προτροπῆς Καυσοκαλυβιτῶν πατέρων, ἀνάμεσά τους καί ὁ μοναχός Ἰάκωβος, στοῦ ὁποίου τό ἐργαστήριο προαναφερθήκαμε, μετέβησαν στή σκήτη Καυσοκαλυβίων, ὅπου ἀνήγειραν τήν περικαλλή καλύβη τοῦ Ἁγίου Γεωργίου.

Ἀνάμεσα στούς ἀδελφούς Ἰωασαφαίους, διακρίθηκαν ὁ ἱερομόναχος Ἀντώνιος († 1887) ἀπό τίς Μηλιές Πηλίου, πού διαδέχθηκε τόν γερο-Ἰωάσαφ στήν γεροντία τῆς Καλύβης, ὁ ἱεροδιάκονος Χρυσόστομος († 1897) ἀπό τόν Πολύγυρο, ὁ μοναχός Γεώργιος († 1897) ἀπό τίς Κυδωνίες τῆς Μ. Ἀσίας, ὁ μοναχός Ἰωάννης († 1926), ἀδελφός τοῦ γέροντος Ἰωάσαφ, ὁ ὁποῖος ὡς ἁγιογράφος θεωρεῖται ἀνώτερος ἀπό τόν Ἰωάσαφ, ὁ μοναχός Εὐθύμιος ὁ Χίος († 1919), ὁ μοναχός Ἰωάννης ἀπό τή Σάμο († 1988) καί ὁ μοναχός Ἀντώνιος

ἀπό τή Σαμαρίνα Γρεβενῶν († 1990), ὁ τελευταίος Ἰωασαφαῖος[22]. Περί τό ἔτος 1925, τρία μέλη τῆς συνοδείας ἀναχώρησαν γιά τίς Καρυές, ὅπου στό γρηγοριάτικο κελλί τῆς Ὑπαπαντῆς δημιούργησαν τό δικό τους εἰκονογραφικό ἐργαστήριο.

Ἔργα τῶν Ἰωασαφαίων, ὑπάρχουν στή Μόσχα, τήν Ἁγία Πετρούπολη, τήν Ὀδησσό, τό Κίεβο, τήν Σόφια, τήν Τραπεζοῦντα καί τήν Κωνσταντινούπολη, ὅπου ὁ πατριάρχης Ἰωακείμ Γ′(1878-1884, 1901-1911) τά τοποθέτησε στό Πατριαρχεῖο (πατριαρχικό παρεκκλήσι Ἁγίου Ἀνδρέα, εἰκόνες τοῦ τέμπλου, τοῦ ἔτους 1904) καί σέ ναούς τῆς Πόλης, στήν Ἀμερική, τήν Αἴγυπτο, τή Ρουμανία, τή Σερβία καί τή Γερμανία. Στήν πατρίδα μας πολλοί ναοί κοσμοῦνται μέ εἰκόνες, ἔργα τῶν Ἰωασαφαίων. Στήν ἴδια τήν Καλύβη τοῦ Ἁγίου Γεωργίου, φυλάσσονται ἀρκετά καί σημαντικά ἔργα τοῦ ἐργαστηρίου. Οἱ δεσποτικές εἰκόνες στό τέμπλο, καθώς καί οἱ ἐλαιογραφίες τοῦ τρούλλου τοῦ παρεκκλησίου προέρχονται ἐπίσης ἀπό τόν χρωστῆρα τῶν Ἰωασαφαίων.

Οἱ Ἰωασαφαῖοι δέν ἀκολουθοῦσαν τή βυζαντινή τεχνοτροπία. Ἡ ζωγραφική τους διακρίνεται ἀπό ἕνα ρεαλισμό, σχεδόν φωτογραφικό, ὅπως ἐπίσης καί ἀπό μία πολύ ἐπιμελημένη τεχνική, πού τήν παρατηροῦμε στήν προσεκτική ἀπεικόνιση τῶν λεπτομερειῶν, κάτι πού προδίδει, τό λιγότερο, μία πολύ ἀναπτυγμένη ζωγραφική τεχνική ἱκανότητα (Εἰκ. 7).

Μέ τό ἐργαστήριο τῶν Ἰωασαφαίων (1856) ἀρχίζει νά ἐπικρατεῖ στό Ἅγιον Ὄρος τό δυτικό φυσιοκρατικό καλλιτεχνικό ἰδίωμα καί ἰδίως ἐκεῖνο τῆς Ρωσοναζαρηνῆς λεγόμενης ζωγραφικῆς, μέ τήν τεχνική τῆς ἐλαιογραφίας σέ μουσαμᾶ, ἀντί τῆς παραδοσιακῆς αὐγοτέμπερας. Ἡ χρήση τοῦ λαδιοῦ εἶναι πιά γενικευμένη, ἐνῶ τό χρυσό φόντο ἔχει καταργηθεῖ. Ἔντονη ἐπίσης εἶναι καί ἡ χρήση χρυσοκονδυλιᾶς στίς ἐνδυμασίες. Στά ἔργα αὐτά ἀναγνωρίζονται στοιχεῖα δυτικότροπης ζωγραφικῆς στά πρόσωπα καί τά ἐνδύματα τῶν ἁγίων, στά μπαρόκ πλαίσια καί γενικά τή μπαρόκ διακόσμηση. Φανερή ἐπίσης εἶναι ἡ ἐπίδραση τῶν λιθογραφιῶν, πού φθάνουν κυρίως ἀπό τή Ρωσία, στήν ἁγιογραφία[23].

Στήν πάλαι ποτέ πλούσια βιβλιοθήκη τῶν Ἰωασαφαίων, σώζονται πολλά

---

22. Περί τῶν δύο τελευταίων αὐτῶν Ἰωασαφαίων βλ. Πατάπιος Καυσοκαλυβίτης-Νεῖλος Καυσοκαλυβίτης, μοναχοί, «Ὁ Ἰωάννης Φουντούλης καί οἱ πνευματικές ὁδοιπορίες του στό Ἅγιον Ὄρος, μέσα ἀπό τήν ἀνέκδοτη ἐπιστολογραφία του μέ τούς Καυσοκαλυβίτες Ἰωασαφαίους (1966-1986)», στό: *Γηθόσυνον Σέβασμα. Ἀντίδωρον τιμῆς καί μνήμης εἰς τόν μακαριστόν καθηγητήν Λειτουργικῆς Ἰωάννη Φουντούλη*, τ. Β′, Θεσσαλονίκη 2010, 1565-1580.

23. Δέσπ. Εὐγενίδου, «Μία «συντεχνία ἁγιογράφων ἀπό τήν Κολακιά», *Μακεδονικά* ΚΒ′ (1982), 188. Γιά τή ρωσική εἰκόνα καί τή σχέση της μέ τό Ἅγιον Ὄρος βλ. Γ. Ζωγραφίδης, «Σχόλια πάνω στήν τύχη τῆς μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς στό ἑλληνικό κράτος καί τό Ἅγιον Ὄρος, 18ος-19ος αἰ. (Ἰδεολογικές ἀνακατατάξεις καί θρησκευτική τέχνη)», *Γρηγόριος Παλαμᾶς* 74 (1991), 1064-1074.

ἀπό τά λιθογραφικά ἀντίτυπα εἰκόνων πού προέρχονταν ἀπό τή Ρωσία καί πού ἀποτελοῦσαν τά πρότυπα τῆς τέχνης τους. Πρότυπα πού μέ τή σειρά τους μιμοῦνται δυτικοευρωπαϊκά ρεύματα. Τίς λιθογραφίες αὐτές προμηθεύονταν ἀπό τήν ἐκρωσισμένη ἤδη μονή Ἁγίου Παντελεήμονος, τίς ρωσικές σκῆτες τοῦ Ἁγίου Ἀνδρέα καί Προφήτου Ἠλία ἀλλά καί τά πολυάριθμα ρωσικά κελλιά τοῦ Ἁγίου Ὄρους. Οἱ παραγγελίες ἦταν χιλιάδες καί κυρίως ἡ μονή Ἁγίου Παντελεήμονος διεδραμάτιζε τόν ρόλο τοῦ μεσίτη μεταξύ τῶν ἐργαστηρίων καί τῶν Ρώσων, πού συνήθως ἦταν εὐεργέτες ἤ ἀγοραστές. Φαίνεται μάλιστα ὅτι τά εἰκονογραφικά ἐργαστήρια τῶν Ἑλλήνων ἁγιορειτῶν, ὅπως αὐτό τῶν Ἰωασαφαίων, ὑπερεῖχαν καλλιτεχνικά ἀπό τά ἀντίστοιχα τῶν Ρώσων, γι' αὐτό καί οἱ Ρώσοι μοναχοί πού προωθοῦσαν τά ἔργα αὐτά στή Ρωσία ἤ στούς Ρώσους προσκυνητές προτιμοῦσαν νά μήν ἀναγράφονται τά ὀνόματα τῶν Ἑλλήνων μοναχῶν στίς εἰκόνες πού ἱστοροῦσαν, προκειμένου νά φαίνεται ὅτι αὐτές προέρχονταν ἀπό τά ρωσικά ἀθωνικά ἐργαστήρια. Ἀκόμη καί οἱ ὀκτώ εἰκόνες πού παραγγέλθηκαν τό 1888 στούς Ἰωασαφαίους, προορισμένες γιά τό τέμπλο τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς Ἁγίου Παντελεήμονος, ἀκολούθησαν τήν ἴδια πορεία.

Δέν θά πρέπει ὅμως νά ἀποδώσουμε τήν πλήρη εὐθύνη γιά τήν εἰσαγωγή τῆς φυσιοκρατικῆς ρωσοναζαρηνῆς τεχνοτροπίας στόν Ἄθωνα στούς Ἰωασαφαίους, καθώς –σύμφωνα μέ τόν Κ. Καλοκύρη[24]– «ἐγένοντο οἱ ἐργάται μιᾶς τέχνης, ἡ ὁποία ἤδη πρό αὐτῶν ἦτο οἰκεία εἰς τόν Ἄθω». Ὁ Καλοκύρης ἀναφέρεται στό γεγονός ὅτι ἡ ἀπόκλιση ἀπό παραδεδομένα στοιχεῖα τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς δέν ἐθεωρεῖτο πάντοτε κακό ἤ ἐπιβλαβές πρός τήν ὀρθόδοξη παράδοση.

Τά ἑπόμενα εἰκονογραφικά ἐργαστήρια τῶν Καυσοκαλυβίων, στά ὁποῖα ἀκροθιγῶς θά ἀναφερθοῦμε, σχετίζονται λίγο-πολύ μέ ἐκεῖνο τῶν Ἰωασαφαίων, μιά πού οἱ περισσότεροι ἀπό τούς προεξάρχοντες αὐτῶν φέρονται ὅτι μαθήτευσαν σ' αὐτούς.

Τό ἐργαστήριο τῆς καλύβης τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων. Ἱδρυτής τοῦ ἐργαστηρίου ὑπῆρξε ὁ μοναχός *Ἰωακείμ Ραλλίδης* (1871-1936) ἀπό τήν Κωνσταντινούπολη, συγγενής τοῦ οἰκουμενικοῦ πατριάρχου Ἰωακείμ Γ'[25]. Ἔμαθε τήν τέχνη στούς Ἰωασαφαίους, ὅπου τόν ἔστειλε ὁ Πατριάρχης, προκειμένου νά μάθει ἁγιογραφία καί στή συνέχεια νά ἐπιστρέψει στήν Πόλη γιά νά βοηθήσει οἰκονομικά τούς γονεῖς του. Ἐκεῖνος ὅμως δέν ἐπέστρεψε ποτέ πίσω. Ἔγινε μοναχός στά 1895, παίρνοντας τό ὄνομα τοῦ Πατριάρχη. Ἀργότερα κατοίκησε στή γειτονική μέ τούς Ἰωασαφαίους καλύβη τῶν Ἀρχαγγέλων, ἐνῶ στή συνέχεια, μαζί μέ τόν ὑποτακτικό του Εὐγένιο μοναχό, μετακόμισαν στήν κα-

---

24. Καλοκύρης, *Ἄθως*, 253, 254, 257, 258, 261.

25. Μάξιμος ἱερομόναχος, *Ἀσκητικές μορφές καί διηγήσεις ἀπό τόν Ἄθω*, Ἅγιον Ὄρος 2000, 222-223. Πατάπιος Καυσοκαλυβίτης, *Ἁγιασμένες μορφές*, 209-210.

λύβη τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων στήν ἴδια Σκήτη. Προόδευσε γρήγορα στήν τέχνη καί ἀπόκτησε ἀρκετούς μαθητές. Διάδοχος τοῦ Ἰωακείμ, τόσο στή γεροντία τῆς Καλύβης ὅσο καί στήν τέχνη, ἦταν ὁ μοναχός *Εὐγένιος* (1886-1964), καταγόμενος ἀπό τό Μεσότοπο Λέσβου. Τόσο τοῦ μοναχοῦ Ἰωακείμ ὅσο καί τοῦ μοναχοῦ Εὐγενίου σώζονται πολυάριθμα ἔργα, ἐντός καί ἐκτός Ἁγίου Ὄρους (Εἰκ. 8, 9). Τελευταῖος στή διαδοχή τῆς Καλύβης στάθηκε ὁ μοναχός *Λουκᾶς* (1914-1999), ὑποτακτικός τοῦ γέροντος Εὐγενίου.

Τό ἐργαστήριο τῆς καλύβης τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς, στό ὁποῖο προεξῆρχε ὁ μοναχός *Ἰωαννίκιος Α΄ ὁ Αἰγινίτης*, ὁ ὁποῖος ἀρχικά, τό 1887, κοινοβίασε ἐπί δέκα περίπου ἔτη στήν καλύβη τῆς Ἁγίας Ἄννας τῶν Καυσοκαλυβίων ὑπό τόν θεῖο του μοναχό Θεόληπτο. Κατά τήν περίοδο αὐτή, ἔμαθε τήν τέχνη τῆς ἁγιογραφίας κοντά στούς περίφημους Ἰωασαφαίους. Ἀργότερα (τό πιθανότερο τό 1897) ἐγκατέλειψε τήν καλύβη τῆς μετανοίας του μέ σκοπό νά κοινοβιάσει στούς Ἰωασαφαίους. Ὅμως ἐπειδή, λόγῳ τῶν κανονισμῶν τῆς Σκήτης, δέν μποροῦσε νά γραφεῖ στήν καλύβη τοῦ Ἁγίου Γεωργίου, ἀναχώρησε προσωρινά ἀπό τή Σκήτη καί διέμεινε ἕνα μικρό διάστημα στή Νέα Σκήτη, ὥσπου νά πάρει ἀπολυτήριο ἀπό τά Καυσοκαλύβια. Ὄντας Νεασκητιώτης, προεξῆρχε τοῦ συνεργείου τῶν Ἰωασαφαίων στήν ἁγιογράφηση τοῦ μαρμάρινου τέμπλου τοῦ καθολικοῦ τῆς Λαύρας τό 1898. Ἀργότερα ἐγκαταστάθηκε στήν καλύβη τοῦ Εὐαγγελισμοῦ τῆς Θεοτόκου Καυσοκαλυβίων (ἄνω), ὅπου δημιούργησε συνοδεία μέ τόν ἀνεψιό του, συνώνυμο, μοναχό *Ἰωαννίκιο Β΄ Μαυρόπουλο* καί τό μοναχό *Λουκᾶ*, πού εἶχαν πολύ καλή ἐπίδοση στή ζωγραφική.

Στή συνέχεια ἡ συνοδεία μετακόμισε στή γειτονική καλύβη τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς, πού ἦταν τότε ἔρημη (δέν εἶχαν ἀκόμη ἐγκαταβιώσει οἱ πατέρες ἀπό τήν καλύβη τῶν Ἁγίων Πάντων). Σ' αὐτήν πρίν ἀσκεῖτο ὁ ἱερομόναχος *Μακάριος* ὁ ζωγράφος «ὁ Καισαρεύς» ἤ «Σινασίτης», ὅπως πληροφορούμαστε ἀπό πίνακα συνδρομητῶν ἐντύπου βιβλίου τοῦ τέλους τοῦ 19ου αἰ. Τοῦ ζωγράφου αὐτοῦ, ὁ ὁποῖος διακόνησε ὡς Δικαῖος τῆς Σκήτης τό 1888, ἔχουμε μέχρι σήμερα ἐντοπίσει μία φορητή εἰκόνα τοῦ ἔτους 1893 («*Διά χειρός Μακαρίου ἱερομονάχου*»), στήν καλύβη τοῦ Εὐαγγελισμοῦ, ἡ ὁποία ὅμως πιθανόν προέρχεται ἀπό τήν καλύβη τῆς της Ζωοδόχου Πηγῆς (Εἰκ. 10). Στήν εἰκόνα συνεικονίζονται Καυσοκαλυβῖτες ἅγιοι μαζί μέ τόν ὅσιο Ἀθανάσιο τόν Ἀθωνίτη καί τόν Γερμανό, πατριάρχη Κωνσταντινουπόλεως, στό κέντρο τῆς σύνθεσης[26]. Ὁ μοναχός Ἰωαννίκιος ὁ Α΄, πρίν τό 1921, ἐγκαταλείποντας τήν Καλύβη αὐτή ἀλλά καί τό Ἅγιον Ὄρος, κατέληξε στόν Πειραιά, ὅπου ἀσκοῦσε τήν τέχνη του μέχρι τά τελευταῖα του.

---

26. Πατάπιος Καυσοκαλυβίτης, μοναχός, *Ὅσιος Μάξιμος ὁ Καυσοκαλύβης. Ἁγιολογία-Ὑμνογραφία-Τέχνη. Συμβολή στή μελέτη τοῦ ἁγιορειτικοῦ μοναχισμοῦ κατά τόν 14ο αἰώνα*, ἔκδ. Μυγδονία, Θεσσαλονίκη 2010, 363-364.

Ἀνάμεσα στά ἔργα του Ἰωαννίκιου Α΄, ἀναφέρουμε τίς εἰκόνες τοῦ μαρμάρινου τέμπλου τοῦ καθολικοῦ τῆς Μεγίστης Λαύρας, τοῦ ἔτους 1898, τίς εἰκόνες τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Ἁγίου Γεωργίου τοῦ ὁμώνυμου κελλίου τῆς Κερασιᾶς καί τίς δεσποτικές εἰκόνες τοῦ παλαιοῦ μητροπολιτικοῦ ναοῦ Ἁγίου Ἀνδρέου Πατρῶν, τῶν ἐτῶν 1921 καί 1922, ἱστορημένες «ἐν Πειραιεῖ». Ἀναφέρουμε ἐπίσης καί τίς ἐξαίρετης τέχνης εἰκόνες πού κοσμοῦν τόσο τό τέμπλο ὅσο καί τήν οὐρανία καί τούς πλαγίους τοίχους τοῦ ναοῦ του Ἁγίου Νικολάου Πατρῶν, καθώς καί αυτές πού βρίσκονται σέ δύο προσκυνητάρια τοῦ παλαιοῦ ναοῦ Ἁγίου Βασιλείου Βραχνέϊκων Πατρῶν: δύο μεγάλου μεγέθους εἰκόνες τοῦ ἁγίου Βασιλείου ἔνθρονου καί τῶν ἁγίων Θεοδώρων ἔφιππων (Εἰκ. 11), πού ὑπογράφονται: *Ἔργον Ἰωαννικίου Καυσοκαλυβίτου. Ἐν Πειραιεῖ 1923.* Ἔργα τοῦ μοναχοῦ Ἰωαννίκιου κοσμοῦν καί τούς ναούς τοῦ Ἁγίου Νικολάου Σύρου καί και τῆς Εὐαγγελιστρίας Πειραιᾶ.

Ὁ ἀνηψιός του[27], μοναχός *Ἰωαννίκιος Β΄ Μαυρόπουλος*, πού καταγόταν ἀπό τή Νεάπολη (Νέβ Σεχήρ) τῆς Καππαδοκίας ἐκοιμήθη στό λαυρεωτικό κελλί τοῦ Ἁγίου Γεωργίου Σκουρταίων, στίς Καρυές, ὅπου εἶχε μετεγκατασταθεῖ περί τό 1921, ἐξασκώντας μέ μεγάλη ἀναγνωρισιμότητα τήν τέχνη του[28] Στό νέο καθολικό τῆς μονῆς Ξενοφῶντος ὑπάρχουν τοιχογραφίες ἑκατέρωθεν τῆς πύλης εἰσόδου, πού φέρουν τήν ἐπιγραφή *Ἔργον Ἰωαννικίου Μ*[οναχοῦ] *Μαυροπούλου τοῦ ἐκ Νεαπόλεως τῆς Καππαδοκίας 1909* καί στίς ὁποῖες εἰκονίζονται ὁ ἱερομόναχος Παΐσιος Καυσοκαλυβίτης, ἡγούμενος τῆς Μονῆς (Εἰκ. 12), καί ὁ μητροπολίτης Σαμακοβίου Φιλόθεος. Στήν ἴδια μονή βρίσκεται εἰκόνα μεγάλων διαστάσεων μέ τήν Παναγία καί τήν Ἡρωδιάδα. Ἐπίσης στή Μεγίστη Λαύρα ὑπάρχουν δύο πίνακες μέ μία ἀνώνυμη «Παρθενομάρτυρα», μέ τό ὄνομα αὐτό ἔμεινε γνωστό τό ἔργο καί τήν Ἡρωδιάδα[29].

Ἡ καλύβη τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς, ὅταν ἀναχώρησαν ὁ μέν Ἰωαννίκιος Β΄ γιά τό κελλί τῶν Σκουρταίων στίς Καρυές καί ὁ Λουκᾶς γιά ἄγνωστο σέ μᾶς

27. Φέρεται ὅτι ἡ μητέρα του ἦταν ἀδελφή τοῦ Ἰωαννίκιου Α΄.

28. Στόν κώδ. Μεγίστης Λαύρας 2156 Μ143 [112], φφ. φ.φ. 232, στό α΄ παράφυλλο διαβάζουμε: «*Ἑρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς... εἶναι καταγραμμένη εἰς τάς αωλβ' [1832] σεπτεμβρίου 20: ἐν ὕδρα ἐκ χυρός Α: χα:κ:5:*». Ὄπισθεν τοῦ παραφύλλου: «*Τοῦτο τό βιβλίον περιῆλθεν εἰς χεῖρας Ἰωαννικίου Μαυροπούλου Μοναχοῦ Ἁγιογράφου καταγωμένου ἐκ Νεαπόλεως (Νεῦσεχήρ) τῆς Καπαδοκίας ἐν ἔτη 1920. Καρυαί Ἁγίου Ὄρους τῇ 15 Σ/βρίου*». Ἐπί τοῦ α΄ ἐξωφύλλου ὑπάρχει ἡ σημείωση: «*Σκουρτάδι, ἔτος 1877*» (Παντελεήμων Λαυριώτης, *Συμπληρωματικός Κατάλογος χειρογράφων κωδίκων Ἱ. Μονῆς Μεγίστης Λαύρας Ἁγίου Ὄρους*, ἐν Ἀθήναις 1958, 174).

29. Τά ἔργα αὐτά ἀπετέλεσαν πρότυπο γιά πολλά ἀντίγραφα τοῦ ἴδιου θέματος καί παλαιότερα κοσμοῦσαν τό συνοδικό τῆς Λαύρας. Σύμφωνα μέ μαρτυρία, ὅταν κατά τήν Χιλιετηρίδα τοῦ Ἁγίου Ὄρους (1963) ἐπισκέφθηκε τή Μονή ὁ βασιληᾶς Παῦλος καί ἀντίκρυσε τούς πίνακες αὐτούς, σχολίασε ἀρνητικά τήν ὕπαρξη τέτοιων κοσμικῶν ἔργων σέ μία μονή.

τόπο, ἐρήμωσε καί πάλι. Τότε τήν ἐπάνδρωσεν ἡ συνοδεία, πού ἔφυγε ἀπό τήν Καλύβη τῶν Ἁγίων Πάντων, ὑπό τόν γέροντα Νικόδημο μέ ὑποτακτικούς τούς μοναχούς Ἀρσένιο, Γερμανό καί ἱερομόναχο *Ἐπιφάνιο*. Ὁ τελευταίος ἦταν ξυλογλύπτης ἀλλά καί ἁγιογράφος. Διακόνησε γιά πολλά χρόνια ὡς ἐφημέριος στό Προσκύνημα τῆς Ἀναλήψεως στή Μάνδρα Ἀττικῆς καί στήν Αἴγινα, στή μονή τοῦ Ἁγίου Μηνᾶ, ὅπου ἡ ἡγουμένη ἦταν ἐξαδέλφη τοῦ γέροντος Ἰωακείμ τῆς καλύβης της Ἁγίας Ἄννης τῶν Καυσοκαλυβίων, γεγονός γιά τό ὁποῖο οἱ ἄλλοι ἱερεῖς τῆς σκήτης ἐπαραπονοῦντο, ἀφοῦ ἐγκατέλειπε συχνά τή Σκήτη. Ἀπεβίωσε σέ προάστιο τοῦ Πειραιᾶ, κοντά στόν Κορυδαλλό.

Ἀργότερα ἡ Καλύβη ἐρήμωσε και πάλι. Τήν κατοίκησε ξανά ὁ μοναχός *Νήφων Δοντάκης* τοῦ Μακαρίου, ἐκ Κωνσταντινουπόλεως ἤ ἐκ Θράκης, ὁ ὁποῖος ἀνάμεσα σέ ἄλλα ἦταν καί ἁγιογράφος ἀλλά καί καλλιτέχνης κολλυβᾶς. Ὁ μοναχός Νήφων ἔγινε μοναχός στήν Καλύβη τῆς Ἁγίας Σκέπης τῶν Καυσοκαλυβίων ἀπό τόν γέροντα Μακάριο. Στή συνέχεια ἀσκήθηκε διαδοχικά στήν ξηροκαλύβη τῆς Ἀμυγδαλιᾶς τῶν Καυσοκαλυβίων, στή μονή Πεντέλης, στά Ἱεροσόλυμα, στήν Αἴγυπτο, στήν καλύβη Τιμίου Σταυροῦ τῶν Καυσοκαλυβίων καί στή συνέχεια στήν ἔρημη τότε καλύβη τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς Καυσοκαλυβίων. Ἀργότερα ἔζησε διαδοχικά στίς Καρυές, ὅπου διατηροῦσε κατάστημα ἁγιορειτικῶν ἐργοχείρων, στή μονή Ξηροποτάμου, στή Μεγίστη Λαύρα και, τέλος, στή μονή Ἁγίου Παντελεήμονος, ὅπου ἁγιογραφοῦσε εἰκόνες, καί τελείωσε τή ζωή του τό 1982. Ἔκανε ἐπίσης καί ξυλόγλυπτα, καθώς καί γύψινες εἰκόνες ἀπό καλούπια πού ἔφτιαχνε μόνος του καί ὅπου ἔριχνε ἕνα ὑλικό δικῆς του κατασκευῆς. Δικά του ἔργα εἶναι δύο σχέδια μέ κάρβουνο τῶν ἁγίων Πέτρου καί Ἀθανασίου τῶν Ἀθωνιτῶν, πού ἐντοπίσαμε σέ παρεκκλήσια τῆς Μεγίστης Λαύρας, στά ὁποῖα ὑπογράφει *Νήφων Μακαρίου Καυσοκαλύβια*, Νήφων Μακαρίου Καυσοκαλύβια (Εἰκ. 13), καθώς καί δύο σχέδια τοῦ ὁσίου Διονυσίου τοῦ Μικροαθωνίτου στή μονή Διονυσίου. Σέ αὐτόν ἀνήκουν οἱ ζωγραφικές ἀπεικονίσεις τοῦ κελλίου τῶν Ἀβερκαίων στίς Καρυές, τῆς καλύβης τῶν Ἰωασαφαίων στά Καυσοκαλύβια καί τῆς μονῆς Κωνσταμονίτου, καθώς καί μία προσωπογραφία τοῦ Χαρίτωνος τοῦ Πνευματικοῦ (1836-1906)[30] στόν κώδικα Καυσοκαλυβίων 129[31].

Τό ἐργαστήριο τῆς καλύβης τῶν Ἀρχαγγέλων. Ἐδῶ ἐργαζόταν τήν ἱερή τέχνη ὁ ὑποτακτικός τοῦ γέροντος Νεοφύτου (1863-1943), *Ζαχαρίας* μοναχός (1886-1963) ἀπό τό Παλαιοχώρι Πλωμαρίου Λέσβου[32], ἐξαίρετος ἐκτελεστής τῆς ρωσοναζαρηνῆς τέχνης. Ἀντέγραφε πρῶτα σχέδια ἀπό τίς βυζαντινές καί

---

30. Πατάπιος Καυσοκαλυβίτης, μοναχός, *Χαρίτων ὁ Πνευματικός. Βίος καί Ἔργα*, ἔκδ. Βρυέννιος, Θεσσαλονίκη 2003.

31. Πατάπιος Καυσοκαλυβίτης, μοναχός, *Κατάλογος τῶν Χειρογράφων Κωδίκων τοῦ Κυριακοῦ τῆς Σκήτης Ἁγίας Τριάδος Καυσοκαλυβίων*, Θεσσαλονίκη 2005, 192-193.

μεταβυζαντινές εἰκόνες τῶν ἁγιορειτικῶν μονῶν καί στή συνέχεια τά μετέτρεπε γιά τίς ἀνάγκες τῆς τέχνης του.

Ὁ μακαριστός Φώτης Κόντογλου (1895-1965), φίλος τοῦ μοναχοῦ Ζαχαρία, ὅταν τόν ἐπισκεπτόταν στά Καυσοκαλύβια, τόν παρακαλοῦσε θερμά νά ἀλλάξει τήν τεχνική του ἐπί τό παραδοσιακότερον, χωρίς ὅμως ἐπιτυχία. Γιά νά τόν πείσει μάλιστα ὅτι κι ἐκεῖνος μποροῦσε νά ζωγραφίζει φυσιοκρατικά, ἀλλά ὀφείλει κάποιος νά θυσιάζει τή μεγάλη του δεξιοτεχνία πρός ὄφελος τῆς Παράδοσης, φιλοτέχνησε μία ἐλαιογραφία μέ τό πορτρέτο τοῦ μοναχοῦ Ζαχαρία, πού φυλάσσεται στήν καλύβη τῶν Ἀρχαγγέλων. Ὁ Φώτης Κόντογλου εἶχε πλήρη συνείδηση τῆς θεολογικῆς σημασίας τῆς εἰκόνας μέσα στή ζωή τῆς Ἐκκλησίας. Συνείδηση πού συνταίριαζε τήν αἰσθητική καί μορφολογία μέ τή θεολογία.

Ἔργα τοῦ μοναχοῦ Ζαχαρία βρίσκονται διάσπαρτα τόσο στό Ἅγιον Ὄρος (Εἰκ. 14) ὅσο καί στήν ὑπόλοιπη Ἑλλάδα. Ἀπ᾽ αὐτά, νά ἀναφέρουμε ἐνδεικτικά μία φορητή εἰκόνα τοῦ ἁγίου Νικοδήμου τοῦ Ἁγιορείτου, τήν πρώτη πού ἱστορήθηκε ἀπό τήν ἁγιοκατάταξή του, τό 1955. Σχετικά μέ αὐτήν καί τή σχετική ἀνέκδοτη ἐπιστολογραφία μεταξύ τοῦ ζωγράφου καί τοῦ λογίου μοναχοῦ Θεοκλήτου Διονυσιάτου δημοσιεύσαμε πρόσφατα σέ μελέτη μας[33].

Τό ἐργαστήριο τῆς καλύβης Μεταμορφώσεως τοῦ Σωτῆρος. Τό ἵδρυσε ὁ ἱερομόναχος *Πανάρετος Πολυκάρπου* ἐκ Κρήτης († 1943)[34]. Αὐτός εἶχε ὑποτακτικούς τόν μοναχό *Νικόδημο* ἐκ Χανίων, τόν ἱεροδιάκονο *Πανάρετο* τόν νεώτερο ἐκ Λέσβου († 1950)[35], τό μοναχό *Χρυσόστομο* ἀπό τά Χανιά καί τόν μοναχό *Ἰωσήφ* ἐκ Συκολόγου Βιάννου Κρήτης († 1940). Ὅλοι τους, πλήν τοῦ Χρυσοστόμου, ἁγιογραφοῦσαν ὑπογράφοντας *Νικοδημαῖοι*, μετά τήν κοίμηση τοῦ ἱερομονάχου Παναρέτου.

Ὁ ἱερομόναχος Πανάρετος ἦλθε στά Καυσοκαλύβια τήν πρώτη δεκαετία τοῦ 20οῦ αἰώνα προερχόμενος ἀπό τό ἡσυχαστήριο τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς τῶν Κατουνακίων, ὅπου ζοῦσε ὡς ὑποτακτικός τοῦ ἔγκλειστου γέροντα Πολυκάρπου, πού προερχόταν ἀπό τή Λαύρα τοῦ Ἁγίου Σάββα τῶν Ἱεροσολύμων. Κοινοβίασε στήν καλύβη τῆς Μεταμορφώσεως τῶν Καυσοκαλυβίων. Διατηροῦσε στενές πνευματικές σχέσεις μέ τόν ἅγιο Νεκτάριο Πενταπόλεως, τοῦ ὁποίου

---

32. Μάξιμος ἱερομόναχος, *Ἀσκητικές μορφές*, 190-191.

33. Πατάπιος Καυσοκαλυβίτης, μοναχός, «Περί τῶν πρώτων φορητῶν εἰκόνων τοῦ ὁσίου Νικοδήμου τοῦ Ἁγιορείτου ἀπό τήν ἁγιοκατάταξή του (1955)», *Γρηγόριος ὁ Παλαμᾶς* 830 (2009), 577-589.

34. Μάξιμος ἱερομόναχος, *Ἀσκητικές μορφές*, 240-245. Πατάπιος Καυσοκαλυβίτης, *Ἁγιασμένες Μορφές*, 211-216.

35. Διακόνησε ὡς γραμματέας στή Σκήτη. Ὁ ἴδιος ἔχει ζωγραφίσει μέ κάρβουνο καί τό πορτρέτο τοῦ γέροντος Νικοδήμου, πού βρίσκεται στό ἀρχονταρίκι τῆς καλύβης Μεταμορφώσεως.

ἐξέδωσε καί προλόγισε τό ἔργο του *Μελέτη ἱστορική περί αἰτιῶν τοῦ σχίσματος* (Ἀθῆναι 1911). Ὁ ἴδιος συνέταξε, συνέθεσε καί ἐξέδωσε τό ἔργο *Ὀρθόδοξος Λυρική Πανοπλία* (Ἀθῆναι 1927). Διακόνησε ὡς οἰκονόμος στό μετόχι τῆς Ἀναλήψεως τῆς μονῆς Σίμωνος Πέτρας στόν Βύρωνα τῶν Ἀθηνῶν, ἐνῶ ἔζησε καί στή μονή Μεταμορφώσεως τῶν Μολάων Λακωνίας, τήν ὁποία ἵδρυσε ὁ ἴδιος, καί ἀργότερα, τό 1928, στή μονή Ζωοδόχου Πηγῆς Ἁγιᾶς ἤ Ἁγίας Ἄνδρου, ὅπου καί ἐκοιμήθη τό 1943. Ὅταν ἀναχώρησε ἀπό τό Ἅγιον Ὄρος, διατήρησε τήν πνευματική ἐπικοινωνία μέ τή συνοδεία του, πού παρέμεινε στήν καλύβη τῆς Μεταμορφώσεως στά Καυσοκαλύβια. Σέ ἐπιστολή του τοῦ ἔτους 1933 πρός τόν διάδοχό του στή γεροντία τῆς Καλύβης μοναχό Νικόδημο, ὁ ἀρχιμανδρίτης Πανάρετος συμβούλευε τούς πατέρες τῆς συνοδείας, μεταξύ ἄλλων, σχετικά μέ τήν ἐξάσκηση τῆς ἁγιογραφικῆς τους τέχνης: «... Προσέχετε δέ καί τήν ἐργασίαν σας νά μήν ἀμελῆτε... σᾶς συμβουλεύω, ἐντός τοῦ Ἁγίου Ὄρους νά ἐργάζεσθε, ἔστω καί μέ ὀλίγον κέρδος. Θά κερδίσετε τήν εἰρήνην καί τήν ἡσυχίαν σας. Εἶναι ὀλίγον κέρδος αὐτό; Εἰς τήν πτωχείαν ἀναπαύεται ἤ ἀποκαλύπτεται ὁ Χριστός διότι ἐνανθρωπήσας, ταύτην ἐνεδύσατο ἑκουσίως ὁ πανάγαθος καί φιλάνθρωπος Κύριος». Ἀπό τά ἔργα τοῦ ἱερομονάχου Παναρέτου ἀναφέρουμε δύο εἰκόνες τοῦ ἁγίου Γεωργίου ἔφιππου, πού βρίσκονται στήν γενέτειρά του Κρήτη, ἡ μία, ἔργο τοῦ ἔτους 1909 διά χειρός *Παναρέτου μοναχοῦ τοῦ Κρητός*, στό καθολικό τῆς μονῆς Ἁγίου Γεωργίου Γοργολαΐνη (Εἰκ. 15), καί ἡ δεύτερη στό καθολικό τῆς μονῆς Ἁγίου Γεωργίου Ἐπανωσήφη. Ἀπό τά ἔργα τῶν διαδόχων του, ἀναφέρουμε μία φορητή εἰκόνα τῆς Περιτομῆς τοῦ Χριστοῦ, τοῦ ἔτους 1946, πού βρίσκεται στήν εἰκονοθήκη τοῦ Κυριακοῦ τῆς Σκήτης, καί δύο φορητές εἰκόνες, τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Χρυσοστόμου καί τοῦ ἀρχιστρατήγου Μιχαήλ, ἡ πρώτη καί τῶν ἁγίων Ἀναργύρων Κοσμᾶ, Δαμιανοῦ καί Παντελεήμονος, ἡ δεύτερη, πού βρίσκονται στό παρεκκλήσι τῆς Καλύβης τῆς Μεταμορφώσεως, τό ὁποῖο ἦταν καί ἡ ἕδρα τοῦ ἐργαστηρίου. Στόν ἴδιο χῶρο φυλάσσεται καί ἐνυπόγραφη φορητή εἰκόνα τοῦ ἁγίου Παναρέτου, τοῦ ἔτους 1942, τοῦ μοναχοῦ *Παναρέτου*, ὑποτακτικοῦ τοῦ γέροντος Νικοδήμου, ὁ ὁποῖος γιά τό λόγο αὐτό ὑπέγραφε *Πανάρετος Νικοδήμου*.

Τό ἐργαστήριο τῶν *Θεοφαναίων*, τῆς καλύβης τοῦ Ἁγίου Εὐσταθίου[36]. Φαίνεται ὅτι τό ἵδρυσε ὁ ἱερομόναχος *Θεοφάνης*, πού καταγόταν ἀπό τόν Βόλο. Αὐτόν φαίνεται ὅτι διαδέχθηκε ὁ μοναχός *Γρηγόριος Παπαγεωργίου*, πού καταγόταν κι αὐτός ἀπό τόν Βόλο. Γι' αὐτό καί ἡ Καλύβη ἦταν γνωστή τότε καί ὡς «τῶν Βολιοτῶν». Ὁ Γρηγόριος δέν ἦταν ὁ ἐπικεφαλῆς τοῦ ἐργαστηρίου, παρόλο πού ἦταν Γέροντας τῆς συνοδείας. Αὐτός πού κυρίως ἁγιογραφοῦσε φαί-

---

36. Πατάπιος Καυσοκαλυβίτης, μοναχός, «Ἱερές Καλύβες τῆς Σκήτης Καυσοκαλυβίων. Μέρος Β΄», *Ἀθωνίτης* 69 (2009), 2, 6.

νεται ὅτι ἦταν ὁ ἱεροδιάκονος *Χρυσόστομος* ἐκ Χανίων, ὑποτακτικός τοῦ γέροντος Γρηγορίου. Ὁ ἱεροδιάκονος Χρυσόστομος εἶχε μάθει τήν τέχνη ἀπό τόν μοναχό Ζαχαρία τῆς καλύβης τῶν Ἀρχαγγέλων Καυσοκαλυβίων, στόν ὁποῖο προαναφερθήκαμε. Ἱστόρησε τούς Εὐαγγελιστές (ἡμιτελεῖς) στόν τρούλο τοῦ παρεκκλησίου τῆς καλύβης του Ἁγίου Εὐσταθίου, περί τά 1920-1925. Ἀργότερα ἀναχώρησε στόν κόσμο, ὅπου δυστυχῶς ἀποσχηματίστηκε. Στήν Καλύβη σώζονται ἀκόμη τρία ἔργα τῶν Θεοφαναίων: Ὁ Χριστός Μέγας Ἀρχιερεύς, ὁ ἅγιος Νικόλαος καί ὁ Ἀρχάγγελος. Τά ἔργα τοῦ ἐργαστηρίου ὑπεγράφοντο ὡς *Γρηγορίου μοναχοῦ ἤ Ἀδελφότητος Θεοφαναίων*. Ἔργα τοῦ ἐργαστηρίου ἔχουμε μέχρι σήμερα ἐντοπίσει στόν μητροπολιτικό ναό τῶν Τριῶν Ἱεραρχῶν Σκιάθου, ὅπου οἱ εἰκόνες πού κοσμοῦν ὁλόκληρο τό τέμπλο υπογράφονται *Ἔργο ἀδελφότητος Θεοφαναίων. Ὄρος Ἄθω, Σκήτη Καυσοκαλύβια. 1907*, στό σκιαθίτικο ἐξωκκλήσι τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου, καθώς καί στούς ναούς τοῦ Ἁγίου Παντελεήμονος καί Ἁγίου Μιχαήλ Συνάδων στή Χώρα Σκοπέλου, ἔργα τοῦ ἔτους 1908. Τίς εἰκόνες τοῦ πρώτου ναοῦ, οἱ ὁποῖες ἀπεικονίζουν Προφῆτες τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης, παρήγγειλε ὁ ἐπίτροπος τῆς Μεγίστης Λαύρας στό νησί, ἰατρός Σταμάτιος Βακράτσας, πού κατοικοῦσε στήν ἐνορία τοῦ δεύτερου ναοῦ, ὅπως προκύπτει ἀπό ἐπιστολή του πρός τόν γέροντα Γρηγόριο Καυσοκαλυβίτη, μέ ἡμερομηνία 15 Αὐγούστου 1908. Μέ τήν ἐπιστολή αὐτή ὁ ἴδιος ἐνημερώνει γιά τήν ἀποστολή τῶν εἰκόνων[37]. Στήν εἰκόνα τοῦ προφήτου Ἱερεμία, πού βρίσκεται σέ ποδέα τοῦ τέμπλου τοῦ ναοῦ τοῦ Ἁγίου Μιχαήλ Συνάδων ὑπάρχει ἡ ἐπιγραφή *Ἔργον Ἀδελφότητος Θεοφαναίων. Σκήτη Καυσοκαλύβια. Ὄρος Ἄθω* (Εἰκ. 16). Πρόσφατα πληροφορηθήκαμε γιά ἔργα ἐνυπόγραφα τῶν Θεοφαναίων, τοῦ ἔτους 1920, στό ναό τῆς Ἁγίας Τριάδος Μαχαίρα Ἡρακλείου Κρήτης. Πρόκειται γιά τίς εἰκόνες τοῦ τέμπλου τοῦ ναοῦ (δεσποτικές καί δωδεκάορτο).

Ὁ μοναχός Γρηγόριος Παπαγωργίου ἀπεβίωσε στήν καλύβη τῆς Ὑπαπαντῆς Καυσοκαλυβίων, ὅπου καί εἶχε γηροκομηθεῖ ἀπό τόν γέροντα Ἀνανία, πού προερχόταν ἀπό τό κελλί τῶν Τριῶν Παίδων τῆς Βίγλας Μεγίστης Λαύρας καί ὁ ὁποῖος τελικά μετεγκαταστάθηκε στήν καλύβη τοῦ Ἁγίου Εὐσταθίου Καυσοκαλυβίων, μετά τήν κοίμηση τοῦ μοναχοῦ Γρηγορίου.

Πολύ συνοπτικά, τέλος, νά ἀναφέρουμε τά ἐργαστήρια:

Τό ἐργαστήριο τοῦ μοναχοῦ *Παϊσίου Χατζηγεωργίτη*, ἀπογόνου τοῦ μονα-

---

37. Κ. Καλλιανός, πρωτοπρ., *Ἀρχεῖο τῆς νήσου Σκοπέλου τ. Α΄. Ἔγγραφα τῆς Συλλογῆς Ἀντ. Βακράτσα*, Σκόπελος 1999, 33. Ὁ ἴδιος ὁ ζωγράφος Γρηγόριος σέ ἐπιστολή του πρός τόν Στ. Βακράτσα, τῆς 19ης Ἀπριλ. 1908, ἐνημερώνει ὅτι ἔρχεται στή Γλώσσα Σκοπέλου καί παρακαλεῖ τόν ἰατρό νά φροντίσει ὥστε νά τοῦ ἀνατεθεῖ τό χρύσωμα τοῦ τέμπλου τοῦ ναοῦ τῆς Παναγίας τῆς Γλώσσας (Καλλιανός, ὅ.π., 32). Τό τέμπλο αὐτό εἶχε κατασκευάσει τό 1897 ὁ Τήνιος καλλιτέχνης Γ. Καπαρᾶς.

χοῦ Χατζηγεώργη τῆς Κερασιᾶς, στό ἐργαστήριο τοῦ ὁποίου προαναφερθήκαμε. Καταγόταν ἀπό τά Κύθηρα, γι' αὐτό καί ἀναφέρεται σέ πίνακες συνδρομητῶν ἐντύπων ὡς *Παΐσιος μοναχός ζωγράφος Τσιριγώτης*. Πρίν ἀπό τήν Κερασιά, ἀσκεῖτο στό μοναστικό οἰκισμό τοῦ Ἁγίου Βασιλείου τῆς Μεγίστης Λαύρας. Προσκεκλημένος νά γηροκομήσει τόν γέροντα τῆς καλύβης τοῦ Ἁγίου Χαραλάμπους τῶν Καυσοκαλυβίων ἱερομόναχο Χαράλαμπο Σκαρπαλέζο, πού καταγόταν ἀπό τά Φιλιατρά Μεσσηνίας[38], ἦλθε προερχόμενος ἀπό τό μοναστικό οἰκισμό Ἅγιος Βασίλειος Μεγίστης Λαύρας τό 1904 μαζί μέ τόν ὑποτακτικό του, τόν δόκιμο Θεόδωρο Παντελόπουλο ἀπό τήν Ἀνδρούσα Μεσσηνίας. Ὁ τελευταῖος στήν κουρά του πῆρε τό ὄνομα Ἰσίδωρος μοναχός (ὁ γνωστός ξυλογλύπτης, καλλιγράφος ἀλλά καί ἰχνογράφος)[39]. Στήν καλύβη τοῦ Ἁγίου Χαραλάμπους σώζεται φορητή εἰκόνα τῆς Παναγίας Μυρτιδιώτισσας, ἔργο τοῦ Παϊσίου, τοῦ ἔτους 1902 (Εἰκ. 17).

Τό ἐργαστήριο τοῦ ἁγιογράφου μοναχοῦ *Ἰωάννου Βουτσίδη* ἀπό τό Μυριόφυτο τῆς Θράκης, πού ἀσκήθηκε περί τό 1927 στήν καλύβη Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου. Ἀποχωρώντας ἀπό τά Καυσοκαλύβια, ἔζησε στόν Πειραιᾶ «ἐργαζόμενος τήν ἁγιογραφική τέχνην. Εἶχε γάρ σπουδάσει ταύτην καί τελειοποιηθεῖ ἐν Παρισίοις», σύμφωνα μέ ἀνέκδοτη χειρόγραφη ἱστορική σημείωση[40].

Μᾶς εἶναι γνωστή μέχρι σήμερα μία φορητή εἰκόνα τοῦ ζωγράφου αὐτοῦ πού σώζεται στήν καλύβη του καί ἡ ὁποία ἀπεικονίζει τόν ἅγιο Ἀντώνιο τόν Μέγα. Φέρει στό κάτω μέρος τήν ὑπογραφή: *Ι. ΒΟΥΤΣΙΔΗΣ Μ*[ΟΝΑΧΟΣ] *ΑΓ. ΟΡΟΥΣ 1937* (Εἰκ. 18). Μελετώντας τήν εἰκόνα αὐτή, παρατηροῦμε τήν ἔντονη σχέση πού ἔχει ἡ τέχνη τοῦ μοναχοῦ Ἰωάννη μέ ἐκείνη τοῦ μοναχοῦ Ζαχαρία, τῆς καλύβης τῶν Ἀρχαγγέλων, στό ἐργαστήριο ὁποίου προαναφερθήκαμε.

Τό ἐργαστήριο τοῦ μοναχοῦ *Ἀντωνίου Πιερρόπουλου*. Τοῦ ζωγράφου αὐτοῦ, πού δέν γνωρίζουμε μέχρι σήμερα σέ ποιά καλύβη ἀσκήθηκε, ἔχουμε ἐντοπίσει δύο εἰκόνες του στό χωριό Εὔα τῆς Μεσσηνίας: τοῦ Εὐαγγελισμοῦ τῆς Θεοτόκου (1895) στόν ναό τῶν Παμμεγίστων Ταξιαρχῶν καί τοῦ ἁγίου Δημητρίου (1901) στόν ναό τῆς Κοιμήσεως Θεοτόκου (Εἰκ. 19).

Τό ἐργαστήριο *Πολυκάρπου* μοναχοῦ *ἐκ Μοσχοπόλεως* τοῦ Καυσοκαλυβί-

38. Μετέπειτα ἡγούμενο τῆς μονῆς Μεταμορφώσεως Μετεώρων.

39. Περί αὐτοῦ βλ. Πατάπιος Καυσοκαλυβίτης, μοναχός, «Ὁ Φώτης Κόντογλου καί ὁ μοναχός Ἰσίδωρος Καυσοκαλυβίτης. Σχέσεις ἀλληλεκτίμησης μέσα ἀπό κείμενά τους καί ἀνέκδοτες ἐπιστολές», *Παρνασσός* ΜΣΤ' (2004), 203-260.

40. Εὐχαριστίες ὀφείλουμε στόν μοναχό Νεῖλο, γέροντα τῆς καλύβης Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου, πού ἔθεσε ὑπ' ὄψιν μας τήν πληροφορία αὐτή καί συζήτησε γόνιμα μαζί μας τά θέματα τῆς παρούσας μελέτης. Ἀναφορά στόν Ἰωάννη Βουτσίδη γίνεται σέ ἔγγραφα καί ἐπιστολές τῶν καλυβῶν Ἁγίου Ἰωάννου Θεολόγου καί Ἁγίου Ἀκακίου.

του. Δύο ἔργα του ἔχουμε μέχρι σήμερα ἐντοπίσει. Πρόκειται γιά τίς φορητές εἰκόνες τῶν Ἀρχαγγέλων Μιχαήλ καί Γαβριήλ πού βρίσκονται πάνω στίς δύο πλάγιες θύρες τοῦ ἱεροῦ Βήματος τοῦ Κυριακοῦ τῶν Καυσοκαλυβίων. Φέρουν τίς ἐπιγραφές: «*Ἔργον καί ἀφιέρωμα Πολυκάρπου Μ*[οναχοῦ] / *Καυσοκαλυβίτου ἐκ Μοσχοπόλεως*» (εἰκόνα ἀρχαγγέλου Μιχαήλ, κάτω δεξιά) καί «*1911*» (εἰκόνα ἀρχαγγέλου Γαβριήλ, κάτω δεξιά).

Τό ἐργαστήριο τῆς καλύβης τοῦ Ἁγίου Παχωμίου τοῦ Μεγάλου, ὑπό τόν μοναχό *Ἀθανάσιο* († 1962), πού καταγόταν ἀπό τό Ρεΐζ Ντερέ τῆς Μ. Ἀσίας. Μέ τήν προτροπή τοῦ συντοπίτη του, Ἱερωνύμου Σιμωνοπετρίτου, ἡγουμένου τῆς μονῆς Σίμωνος Πέτρας (1871-1956), διακόνησε τήν περίοδο 1937-1940 ὡς οἰκονόμος στό σιμωνοπετρίτικο μετόχι τῆς Ἀναλήψεως στόν Βύρωνα τῆς Ἀθήνας. Τήν τέχνη ἔμαθε ἀπό τούς Ἰωασαφαίους, στήν ἀδελφότητα τῶν ὁποίων φαίνεται ὅτι εἶχε ἀρχικά ἐνταχθεῖ. Γιά τούς λόγους αὐτούς στίς εἰκόνες του ὑπέγραφε πάντα μέ τήν προσωνυμία *Ἰωασαφαῖος*. Στήν καλύβη τοῦ Ἁγίου Παχωμίου, ὅπου καί σώζονται ἀρκετές φορητές εἰκόνες τοῦ Ἀθανασίου (Εἰκ. 20), ἀλλά καί στό ἐργόχειρο τόν διαδέχθηκε ὁ ὑποτακτικός του μοναχός *Φιλάρετος* (1920-2003) ἀπό τίς Κυδωνίες (Ἀϊβαλί) τῆς Μ. Ἀσίας.

Τό ἐργαστήριο τῆς καλύβης τοῦ Εὐαγγελισμοῦ, ὑπό τόν μοναχό *Μιχαήλ*, πού καταγόταν ἀπό τή Σύμη (γενν. 1906) ἀλλά καί τόν πρόσφατα κοιμηθέντα († 2010) ὑποτακτικό του, *Γαβριήλ* μοναχό, καταγόμενο ἀπό τά Καλάβρυτα Ἀχαΐας. Ὁ π. Μιχαήλ ἦλθε στό Ἅγιον Ὄρος τό 1922 καί ἐγκαταβίωσε στήν καλύβη τοῦ Εὐαγγελισμοῦ, ὅπου ἐκάρη μοναχός τό 1923. Ἀρχικά ἦταν ξυλογλύπτης. Τήν ἁγιογραφία ἔμαθε ἀπό τούς τελευταίους Ἰωασαφαίους μοναχούς Ἀντώνιο καί Ἰωάννη. Μᾶς εἶναι γνωστές, ἀνάμεσα σέ ἄλλες, δύο φορητές εἰκόνες τοῦ μοναχοῦ Μιχαήλ πού ἔχουν μάλιστα συνδεθεῖ καί μέ θαυματουργίες: ἡ εἰκόνα τοῦ ἁγίου Νεκταρίου πού βρίσκεται στόν μητροπολιτικό ναό τῆς Ρόδου καί ἡ εἰκόνα τοῦ ἁγίου Σάββα τοῦ ἐν Καλύμνῳ τοῦ ἔτους 1959, πού βρίσκεται στή μονή Ἁγίων Πάντων τῆς Καλύμνου.

Τέλος νά ἀναφέρουμε τόν *Σάββα μοναχό ζωγράφο*, τοῦ ὁποίου τό ὄνομα ἀναφέρεται στόν πίνακα συνδρομητῶν παλαιοῦ ἔντυπου βιβλίου τοῦ 19ου αἰ. Εὐελπιστοῦμε ὅτι ἡ συνεχιζόμενη ἔρευνα θά ρίξει περισσότερο φῶς στή δημιουργία καί τή δραστηριότητα τῶν ἁγιογραφικῶν ἐργαστηρίων τῶν ἐρημικῶν, πλήν πάντερπνων, Καυσοκαλυβίων[41].

Ἡ πρώτη ἀντίδραση στή σταδιακή ἐγκατάλειψη τῆς παραδοσιακῆς τεχνικῆς ἀλλά καί τεχνοτροπίας ἱστορήσεως τῶν εἰκόνων καί στήν υἱοθέτηση τῆς δυτικότροπης ζωγραφικῆς τῆς Ρωσοναζαρηνῆς σχολῆς ἀπό τά Ἁγιορειτικά, ὁπότε καί ἀπό τά Καυσοκαλυβιτικά, εἰκονογραφικά ἐργαστήρια σημειώ-

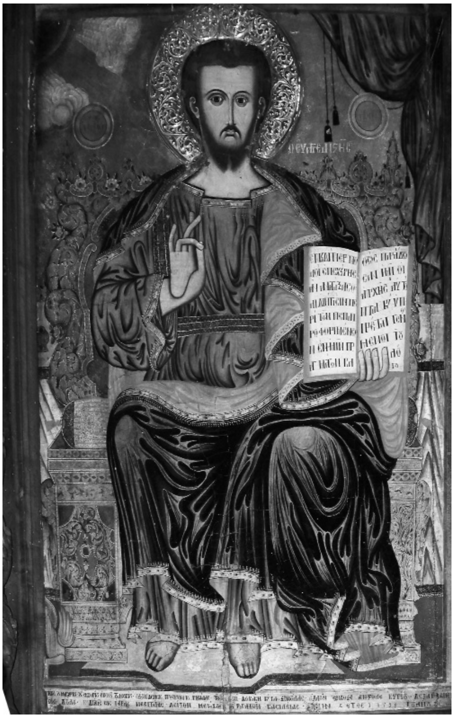
41. Στίς μέρες μας λειτουργοῦν στή Σκήτη Καυσοκαλυβίων τά εἰκονογραφικά ἐργαστήρια τῶν καλυβῶν Ἁγίου Ἀκακίου, Εἰσοδίων Θεοτόκου καί Ἁγίου Ἰωάννου Θεολόγου.

θηκε στό ἴδιο τό Ἅγιον Ὄρος. Σέ μία ἐπιστολή τοῦ ἔτους 1897 στήν *Ἐκκλησιαστική Ἀλήθεια*[43], τό περιοδικό τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου, ὁ «Ἁγιορείτης Μοναχός» πού τηρεῖ τήν ἀνωνυμία του, ἐπισημαίνει τήν παρακμή τῆς ἁγιορειτικῆς εἰκαστικῆς παραγωγῆς καί καταλογίζει εὐθύνες στό ρωσικό ἐμπόριο. Τονίζει ἀπό τή μιά τήν προτεραιότητα πού πρέπει νά ἔχει ἡ διδακτική λειτουργία τῆς εἰκόνας, σέ σχέση μέ τήν καλλιτεχνική της διάσταση, καί ἀπό τήν ἄλλη θεωρεῖ ὡς πρότυπα μερικά ἔργα τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς μέ τήν προϋπόθεση ὅμως οἱ ἁγιογράφοι νά μήν περιορίζονται «εἰς μηχανικήν καί ξηράν ἀπομίμησιν», ἀλλά, μέσα στό πνεῦμα τῆς βυζαντινῆς τέχνης, νά δημιουργήσουν μέ ἐλευθερία τήν «ἡμετέραν ἁγιογραφίαν».

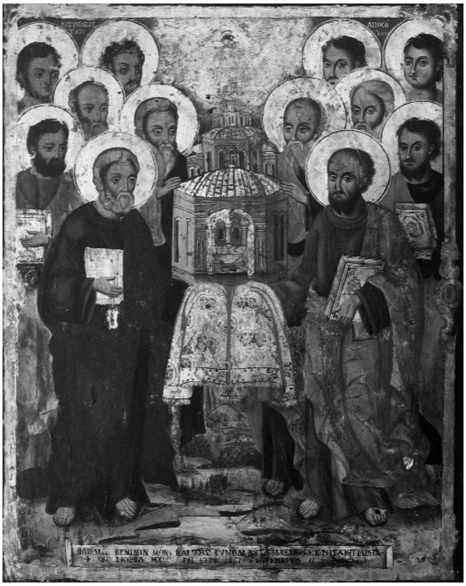
Στά 1922, ἡ συνάντηση τοῦ Φώτη Κόντογλου, ὅταν βρέθηκε στά Καυσοκαλύβια – τόν *χῶρο τῆς καρδιᾶς του*, σύμφωνα μέ τόν ἴδιο – τόσο μέ τή βυζαντινή καί πρώιμη μεταβυζαντινή τέχνη τοῦ Ἄθω, ὅσο καί μέ τούς διάσημους ζωγράφους Ἰωασαφαίους – φορεῖς τῆς νέας καί ἀλλοτριωμένης ἀπό δυτικές καί ρωσικές ἐπιδράσεις ἐργοχειρικῆς καί βιοτεχνικῆς τέχνης – θά ἀποβεῖ καταλυτική. Ἀντιγράφοντας στό λεύκωμά του *Ἡ τέχνη τοῦ Ἄθω* (Ἀθῆναι 1923) τήν τοιχογραφία τῆς *Ἀποκαθηλώσεως* ἀπό τό Κυριακό τῆς Σκήτης τῶν Καυσοκαλυβίων (γ′ τέταρτο 18ου αἰ.)[43], ἔργο τοῦ ἁγιορειτικοῦ ἐργαστηρίου τοῦ ἱερομονάχου Παρθενίου τοῦ ἐξ Ἀγράφων, ἔδειχνε μέ ἀσφάλεια σ' ὅλους μας τόν δρόμο τῆς ἐπιστροφῆς στήν παράδοση.

42. Ἀναδημοσίευση στό: Ζωγραφίδης, *Σχόλια*, 1077.

43. Στό εἰκονογραφικό πρόγραμμα τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ ναοῦ αὐτοῦ ἀναφερόμαστε ἀναλυτικά στή μελέτη μας «Τό ἐργαστήριο τοῦ ἱερομονάχου Παρθενίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ τῶν Ἀγράφων. Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Κυριακοῦ τῆς Σκήτης Καυσοκαλυβίων», στά ὑπό ἔκδοση *Πρακτικά τοῦ Γ′ Ἐπιστημονικοῦ Συνεδρίου* τῆς Ἁγιορειτικῆς Ἑστίας *Ἀπό τόν Διονύσιο ἐκ Φουρνᾶ στόν Φώτη Κόντογλου καί τά Σύγχρονα Εἰκονογραφικά Ἐργαστήρια τοῦ Ἁγίου Ὄρους, Θεσσαλονίκη, Νοέμβριος 2008.*



Εἰκ. 1. Ἐρεσσός Λέσβου. Ναός Ἁγίας Εἰρήνης. Ὁ εὐαγγελιστής Λουκᾶς (1793). Μακάριος μοναχός Καυσοκαλυβίτης.



Εἰκ. 2. Ἅγιον Ὄρος. Καλύβη Ἁγίων Ἀποστόλων Καυσοκαλυβίων. Ἡ Σύναξις τῶν ἁγίων Ἀποστόλων (1861). Ἰάκωβος μοναχός.



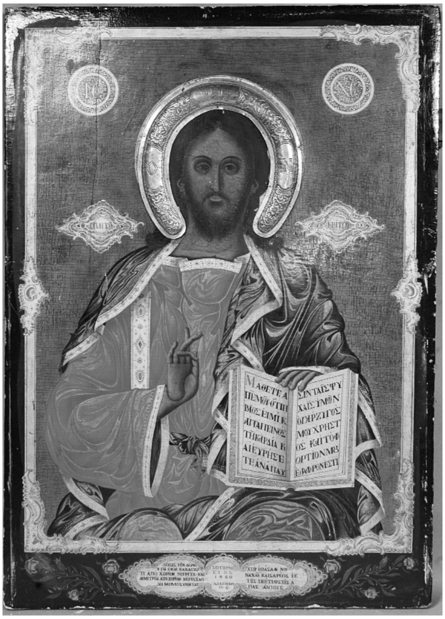
Εἰκ. 3. Νεοχώρι Χαλκιδικῆς. Ναός Ἁγ. Γεωργίου. Θεοτόκος Γοργοϋπήκοος (1861). Χατζηγεώργης μοναχός.



Εἰκ. 4. Ἅγιον Ὄρος. Καλύβη Ἁγ. Ἰωάννου Θεολόγου Καυσοκαλυβίων. Ὁ ἅγιος Προκόπιος. Ἀνθίβολο ἀπό τό ἐργαστήριο τοῦ μοναχοῦ Χατζηγεώργη.



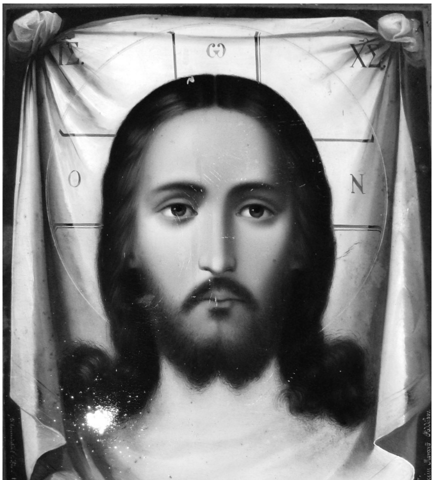
Εἰκ. 5. Ἅγιον Ὄρος. Καλύβη Ἁγ. Γεωργίου Καυσοκαλυβίων. Τό ἐργαστήριο τῶν Ἰωασαφαίων. Φωτογραφία ἀρχῶν 20οῦ αἰ.



Εἰκ. 6. Νεοχώρι Χαλκιδικῆς. Ναός Ἁγ. Γεωργίου. Χριστός Παντοκράτωρ (1860). Ἰωάσαφ μοναχός Καισαρεύς, ἱδρυτής ἐργαστηρίου Ἰωασαφαίων.



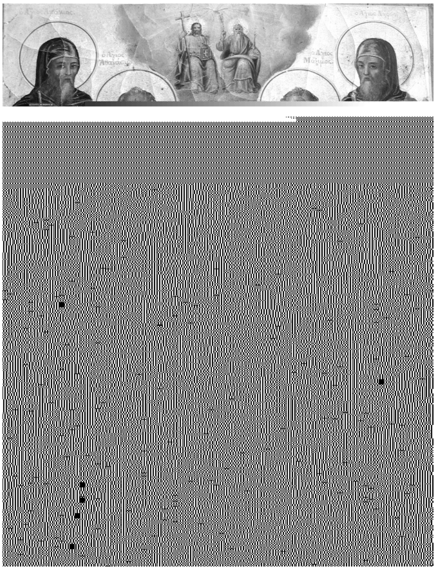
Εἰκ. 7. Ἅγιον Ὄρος. Καλύβη Ἁγ. Ἀκακίου Καυσοκαλυβίων. Ὁ ἅγιος Ἀκάκιος ὁ Καυσοκαλυβίτης (λεπτομέρεια) (1917). Ἔργο Ἰωασαφαίων.



Εἰκ. 8. Ἅγιον Ὄρος. Κυριακό Σκήτης Καυσοκαλυβίων. Τράπεζα. Τό ἅγιον Μανδήλιον (1915). Ἰωακείμ μοναχός Ραλλίδης.



Εἰκ. 9. Ἅγιον Ὄρος. Μονή Καρακάλλου. Εἰκονοθήκη. Οἱ ἐν Ἁγίῳ Ὄρει Ἄθω Ὅσιοι Πατέρες (1956). Εὐγένιος μοναχός.



Εἰκ. 10. Ἅγιον Ὄρος. Καλύβη Εὐαγγελισμοῦ Καυσοκαλυβίων. Οἱ ἅγιοι Γερμανός Κωνσταντινουπόλεως, Ἀρσένιος, ὁσιομάρτυς Νικόδημος, Μάξιμος, Νήφων, Ἀθανάσιος καί Ἀκάκιος (1893). Μακάριος ἱερομόναχος.



Εἰκ. 11. Βραχνέϊκα Πατρῶν. Ναός Ἁγίου Βασιλείου. Οἱ ἅγιοι Θεόδωροι (1923). Ἰωαννίκιος ἱερομόναχος.



Εἰκ. 12. Ἅγιον Ὄρος. Μονή Ξενοφῶντος. Νέο Καθολικό. Ὁ ἱερομόναχος Παΐσιος Καυσοκαλυβίτης (1909). Ἰωαννίκιος μοναχός Μαυρόπουλος



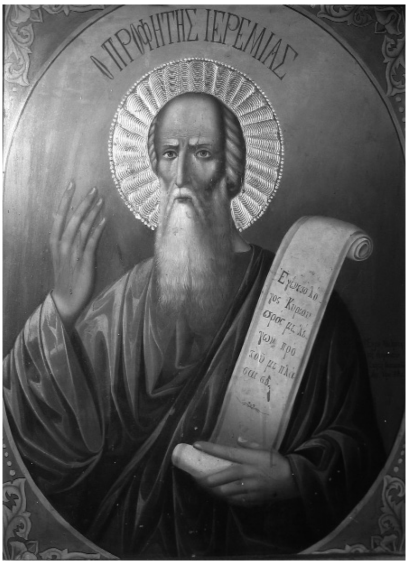
Εἰκ. 13. Ἅγιον Ὄρος. Μεγίστη Λαύρα. Ὁ ἅγιος Ἀθανάσιος ὁ Ἀθωνίτης. Νήφων μοναχός Δοντάκης.



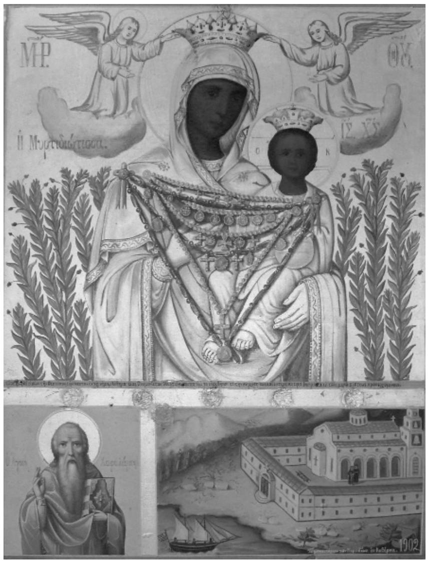
Εἰκ. 14. Ἅγιον Ὄρος. Καλύβη Ἀρχαγγέλων Καυσοκαλυβίων. *Ὁ προφήτης Ζαχαρίας*. Ζαχαρίας μοναχός.



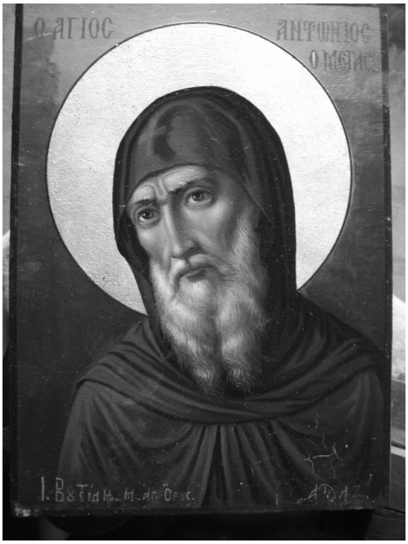
Εἰκ. 15. Μονή Ἁγ. Γεωργίου Γοργολαΐνη Κρήτης. Ὁ ἅγιος μεγαλομάρτυς Γεώργιος ὁ Τροπαιοφόρος (1909). Πανάρετος Πολυκάρπου μοναχός Κρής.



Εἰκ. 16. Σκόπελος. Ναός Ἁγίου Μιχαήλ Συνάδων. Ὁ προφήτης Ἱερεμίας (1908). Ἔργο Θεοφαναίων.



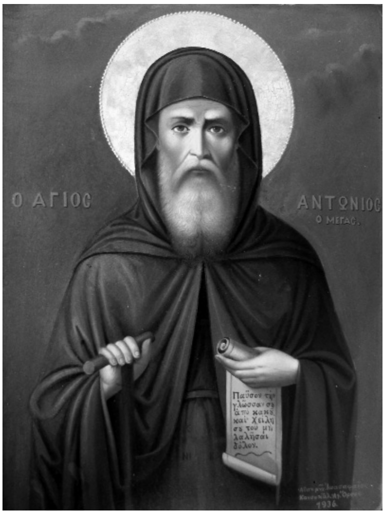
Εἰκ. 17. Ἅγιον Ὄρος. Καλύβη Ἁγ. Χαραλάμπους Καυσοκαλυβίων. Θεοτόκος Μυρτιδιότισσα (1902). Παΐσιος μοναχός Χατζηγεωργίτης.



Εἰκ. 18. Ἅγιον Ὄρος. Καλύβη Ἁγ. Ἰωάννου Θεολόγου Καυσοκαλυβίων. Ὁ ἅγιος Ἀντώνιος ὁ Μέγας (1937). Ἰωάννης μοναχὸς Βουτσίδης.



Εἰκ. 19. Ναὸς Κοιμήσεως Θεοτόκου. Εὔα Μεσσηνίας. Ὁ ἅγιος μεγαλομάρτυς Δημήτριος ὁ Μυροβλύτης (1901). Ἀντώνιος μοναχὸς Πιερρόπουλος.



Εἰκ. 20. Ἅγιον Ὄρος. Καλύβη Ἁγ. Παχωμίου Καυσοκαλυβίων. Ὁ ἅγιος Ἀντώνιος ὁ Μέγας (1936). Ἀθανάσιος μοναχὸς Ἰωασαφαῖος.

Ἀναστασία Γ. Εὐθυμίου

Ο ΚΥΚΛΟΣ ΤΩΝ ΠΡΟΕΙΚΟΝΙΣΕΩΝ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ ΣΤΗΝ ΛΙΤΗ ΤΟΥ ΚΑΘΟΛΙΚΟΥ ΤΗΣ ΙΕΡΑΣ ΜΟΝΗΣ ΧΙΛΑΝΔΑΡΙΟΥ

Α. Στὴ Λιτὴ τοῦ ἀφιερωμένου στὰ Εἰσόδια τῆς Θεοτόκου καθολικοῦ τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου[1] οἱ παραστάσεις τῶν παλαιοδιαθηκικῶν θεομητορικῶν προτυπώσεων καταλαμβάνουν τὰ σφαιρικὰ τρίγωνα τῶν δύο τρούλλων στὸ Β καὶ Ν τμῆμα της ἀντιστοίχως[2].

Στὸν Β τροῦλλο ἀπεικονίζονται: ἡ κλῖμαξ τοῦ Ἰακὼβ (Γεν. 28, 12-13) στὸ ΒΑ σφαιρικὸ τρίγωνο (Εἰκ. 1), ἡ πάλη του μὲ τὸν Ἄγγελο (Γεν. 32, 24-33) στὸ ΝΑ (Εἰκ. 2), ὁ πόκος τοῦ Γεδεὼν (Κρ. 6, 36-40) στὸ ΒΔ (Εἰκ. 3) καὶ ἡ θυσία τῶν γονέων τοῦ Σαμψὼν (Κρ. 13, 19-20) στὸ ΝΔ (Εἰκ. 4).

Στὸν Ν τροῦλλο ἱστοροῦνται τὰ ἑξῆς θέματα: τὸ ὅραμα τοῦ Ἰεζεκιὴλ (Ἰεζ. 2, 9-10-3, 1-2) στὸ ΒΑ σφαιρικὸ τρίγωνο (Εἰκ. 5), τὸ ὅραμα τοῦ Ἡσαΐου μὲ τὴν λαβίδα καὶ τὸν ἄνθρακα (Ἡσ. 6, 6-7) στὸ ΝΑ (Εἰκ. 6), ἡ ἴασις τῶν πονηρῶν ὑδάτων τῆς Ἱεριχοῦς ἀπὸ τὸν Ἐλισσαῖο (Δ΄ Βασ. 2, 19-22) στὸ ΒΔ (Εἰκ. 7) καὶ οἱ ἐν τῇ καμίνῳ Τρεῖς Παῖδες (Δαν. 3) στὸ ΝΔ (Εἰκ. 8)[3].

---

1. Γενικότερα γιὰ τὶς τοιχογραφίες καὶ τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα συνόλου τοῦ Καθολικοῦ βλ. M. Marković, «The original paintings of the Monastery's main church», στό: *Hilandar Monastery*, Belgrade 1998, 221-242. Ε.Ν. Τσιγαρίδας, «Το εικονογραφικό πρόγραμμα και η τέχνη των τοιχογραφιών του καθολικού της μονής Χελανδαρίου (1320-1321)», στό: *Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων σε ναούς της Μακεδονίας*, Θεσσαλονίκη 1999, 11-54. Ν. Τουτὸς-Γ. Φουστέρης, *Εὑρετήριον τῆς μνημειακῆς ζωγραφικῆς τοῦ Ἁγίου Ὄρους 10ος-17ος αἰώνας*, Ἀθῆναι 2010, 177-190, ὅπου στὴν σ. 188, ἀρ. 91, ἡ παράσταση τῆς θυσίας τῶν γονέων τοῦ Σαμψὼν ἑρμηνεύεται λανθασμένα ὡς εἰκονίζουσα τὴ θυσία τοῦ Γεδεών.

2. Ἀφηγηματικὲς παραστάσεις θεομητορικῶν προτυπώσεων σὲ σφαιρικὰ τρίγωνα ἀπαντοῦν καὶ στὸν ναὸ τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης (β΄ δεκαετία 14ου αἰ.). Βλ. C. Stephan, *Ein byzantinisches Bildensemble. Die Mosaiken und Fresken der Apostelkirche zu Thessaloniki*, Worms 1986, σχ. 3 καὶ σ. 326-327. Ἀπὸ τὴ μεταβυζαντινὴ περίοδο ἀναφέρουμε ἀντίστοιχο παράδειγμα στὸ Τυπικαριὸ (Διακονικὸ) τῆς Μονῆς Διονυσίου (1546/7). Βλ. *Τοιχογραφίες Καθολικοῦ Μονῆς Διονυσίου*, Ἅγιον Ὄρος 2006, εἰκ. 197, 200-202. Ἐπίσης Ν. Γκιολές, *Οι τοιχογραφίες του καθολικού της Μονής Διονυσίου στο Άγιο Όρος*, Αθήνα 2009, 28-29, ὅπου ἀναφέρονται καὶ ἄλλα παραδείγματα.

3. Marković, Original paintings 229-230.

Τὰ θέματα ἐντάσσονται στὸ εὐρύτερο πρόγραμμα τῶν δύο τρούλλων, τὸ ὁποῖο περιλαμβάνει ἐπίσης μορφὲς ἀπὸ τὴν κατ' ἄνθρωπον γενεαλογία τοῦ Κυρίου[4].

Οἱ παλαιοδιαθηκικὲς θεομητορικὲς προτυπώσεις εἶναι συμβολικοῦ χαρακτῆρος θέματα, ποὺ ἔχουν θεωρηθεῖ καὶ ἑρμηνευθεῖ ὡς τύποι τῆς Θείας Ἐνανθρωπήσεως καὶ τοῦ ρόλου τῆς Θεοτόκου σὲ αὐτή. Ἐμφανίστηκαν ἐνωρίτατα στὴν πατερικὴ γραμματεία[5] καὶ προϊόντος τοῦ χρόνου ἀπέβησαν ἐξαιρετικὰ δημοφιλεῖς καὶ γνώρισαν εὐρεῖα διάδοση στὴν ἐκκλησιαστικὴ ὑμνολογία[6] καὶ τὴ λατρεία[7].

Στὴν εἰκονογραφία, ἡ παρουσία τῶν θεμάτων ἐντοπίζεται στὰ Ψαλτήρια τὰ λεγόμενα μὲ εἰκονογράφηση στὸ περιθώριο, ὅπως τὸ Chludov ἢ αὐτὸ τῆς Μονῆς Παντοκράτορος (9ος αἰ.)[8]. Σταθμὸ στὴν ἀπεικόνισή τους ἀποτελεῖ καὶ ἡ εἰκόνα τῆς Κυκκώτισσας τῆς Μονῆς Σινᾶ (μέσα 12ου αἰ.), ὅπου συγκροτοῦν ἕνα ἄρτιο σύνολο μὲ πλήρως ἀνεπτυγμένη μορφὴ καὶ περιεχόμενο[9]. Οἱ ἀπεικο-

---

4. Marković, Original paintings 229. Ἡ τοποθέτηση προπατόρων τοῦ Κυρίου στὸ τύμπανο δευτερευόντων τρούλλων ἀποτελεῖ συνήθη ἐπιλογὴ τῆς παλαιολογείου μνημειακῆς ζωγραφικῆς. Ἐπιφανέστερο παράδειγμα εἶναι αὐτὸ τῶν δύο τρούλλων τοῦ ἐσωνάρθηκα τῆς Μονῆς Χώρας (β΄ δεκαετία 14ου αἰ.). Βλ. P.A. Underwood, *The Kariye Djami*, *τ. 1, Historical Introduction and Description of the Mosaics and Frescoes*, New York 1966, σ. 49-56, *τ. 2, The Mosaics*, New York 1966, πίν. 42-84.

5. Εἶναι ἐνδεικτικὸ ὅτι ἡ Κιβωτός, ἑρμηνευμένη ὡς τύπος τῆς Θεοτόκου, ἐμφανίζεται ἤδη στὸ ἔργο τοῦ Ἱππολύτου «Ὑπόμνημα εἰς τὸν Δανιήλ», τὸ ὁποῖο χρονολογεῖται στὰ 204 καὶ εἶναι τὸ ἀρχαιότερο γνωστὸ ἐξηγητικὸ ὑπόμνημα σὲ βιβλίο τῆς Γραφῆς. Βλ. *PG* 10, 648A. Στ. Γ. Παπαδόπουλος, *Πατρολογία Α΄*, Ἀθήνα 2000, 375.

6. Γιὰ τὴν εὐρύτατη χρήση τῶν θεμάτων στὴν ὑμνογραφία καὶ σχετικὰ παραδείγματα παραπέμπουμε ἐνδεικτικῶς στὰ ἑξῆς: Σ. Εὐστρατιάδης, *Ἡ Θεοτόκος ἐν τῇ Ὑμνογραφίᾳ*, Paris 1930. Ἀ. Θεοδώρου, *Τὰ δογματικὰ Θεοτοκία τῆς Παρακλητικῆς*, Ἀθήνα 1992. C. Hannick, «The Theotokos in Byzantine hymnography: typology and allegory», στό: *Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium* (ed. M. Vassilaki), Aldershot-Burlington 2005, 69-76.

7. Ἀποσπάσματα παλαιοδιαθηκικῶν διηγήσεων ποὺ περιέχουν ἀναφορὲς σὲ σύμβολα-τύπους τῆς Θεοτόκου καὶ τῆς Θείας Ἐνανθρωπήσεως καθιερώθηκαν ὡς ἀναγνώσματα τοῦ Ἑσπερινοῦ τῶν μεγάλων θεομητορικῶν ἑορτῶν. Βλ. *Προφητολόγιον*, Ἀθῆναι 2008, 446-451, 508-513, 596-599, 648-649. Ἐπίσης Δ. Δόικος, «Τὰ θεομητορικὰ ἀναγνώσματα τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης στὴν Ὀρθόδοξη λατρεία καὶ ἡ σημασία τους», στό: *Διακονία καὶ Λόγος. Χαριστήριος Τόμος πρὸς τιμὴν τοῦ Ἀρχιεπισκόπου Ἀθηνῶν καὶ πάσης Ἑλλάδος Χριστοδούλου*, Ἀθήνα 2004, 1-11.

8. Βλ. S. Dufrenne, *L' illustration des psautiers grecs du Moyen Âge*, Paris 1966, πίν. 11, fol. 83v, πίν. 12, fol. 93v, πίν. 18, fol. 121r. K. Corrigan, *Visual Polemics in the Ninth-Century Byzantine Psalters*, New York 1992, εἰκ. 50, σ. 263, εἰκ. 67, σ. 275.

9. A. Weyl Carr, «Icon with the Enthroned Virgin Surrounded by Prophets and Saints» (ἀρ. κατ. 244), στό: *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843-1261*(eds. H.C Evans and W.D. Wixom), New York 1997, 372-373. Τ. Παπαμαστοράκης,

νίσεις τῶν προτυπώσεων ἀκμάζουν ἰδιαιτέρως κατὰ τὴν Παλαιολόγειο περίοδο καὶ παραμένουν δημοφιλεῖς καὶ στὴ μεταβυζαντινὴ ζωγραφική[10].

Ἀπὸ τὰ ἀπεικονιζόμενα στὴ Λιτὴ τοῦ Χιλανδαρίου θέματα ὁρισμένα, ὅπως ἡ κλῖμαξ τοῦ Ἰακώβ, ὁ πόκος τοῦ Γεδεών, οἱ ἐν τῇ καμίνῳ Τρεῖς Παῖδες καὶ ἡ λαβίδα τοῦ Ἡσαΐου, συνιστοῦν συνήθεις θεομητορικοὺς τύπους. Ἀντιθέτως ἀπουσιάζουν ἄλλα, ὅπως ἡ φλεγομένη βάτος, τὸ ἀλατόμητον ὄρος, ἡ κεκλεισμένη πύλη, τὰ ὁποῖα ἀποτελοῦν ὁρισμένες ἀπὸ τὶς πλέον δημοφιλεῖς θεομητορικὲς προτυπώσεις.

Στὸν κύκλο τῶν προεικονίσεων τῆς Λιτῆς τοῦ Χιλανδαρίου, ὅμως, ἔχουν περιληφθεῖ καὶ θέματα, τὰ ὁποῖα χρήζουν ἰδιαιτέρας ἑρμηνευτικῆς προσεγγίσεως, καθὼς σὲ μιὰ πρώτη ματιὰ φαίνονται ξένα πρὸς τὸν βασικὸ νοηματικὸ ἄξονα τοῦ συνόλου. Πρόκειται γιὰ τὴ θυσία τῶν γονέων τοῦ Σαμψὼν καὶ τὴν δι᾽ ἅλατος ἴασιν τῶν ὑδάτων τῆς Ἱεριχοῦς ἀπὸ τὸν Ἐλισσαῖο.

Ἡ θυσία τῶν γονέων τοῦ Σαμψὼν ἐμφανίζεται στὴν εἰκονογραφία σχετικὰ σπάνια, κατὰ κανόνα ὡς τμῆμα τοῦ κύκλου τῶν Ἀρχαγγέλων[11], τὰ σωζόμενα δὲ σχετικὰ παραδείγματα στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ καὶ τὶς φορητὲς εἰκόνες ἀνήκουν κυρίως στὴ μεταβυζαντινὴ περίοδο[12]. Ὡς θέμα, ἔχει πολλὰ κοινὰ σημεῖα μὲ τὴ θυσία τοῦ Γεδεών, παρεμφερὲς περιστατικὸ ἐπίσης περιγραφόμενο στὸ βιβλίο τῶν Κριτῶν (Κρ. 6, 20-21)[13]. Ἡ συγγένεια τῶν θεμάτων ὁδη-

---

«Εικόνα Παναγίας βρεφοκρατούσας με μορφές της Παλαιάς και της Καινής Διαθήκης» (άρ. κατ. 28), στό: *Μήτηρ Θεού. Απεικονίσεις της Παναγίας στη βυζαντινή τέχνη* (επιμ. Μ. Βασιλάκη), Αθήνα-Μιλάνο 2000, 314-316.

10. Γιὰ τὶς προεικονίσεις στὴν εἰκονογραφία βλ. μεταξὺ ἄλλων Ντ. Μουρίκη, «Αἱ βιβλικαὶ προεικονίσεις τῆς Παναγίας εἰς τὸν τροῦλλον τῆς Περιβλέπτου τοῦ Μυστρᾶ», *ΑΔ* 25 (1970), Μέρος Α΄ Μελέται, 217-251 καὶ πίν. 72-93. S. der Nersessian, «Program and Iconography of the Frescoes of the Parecclesion», στό: *The Kariye Djami, τ. 4 Studies in the Art of the Kariye Djami and Its Intellectual Background*, London 1975, 305-349 καὶ εἰκ. 1-19. Τ. Παπαμαστοράκης, «Ἡ ἔνταξη τῶν προεικονίσεων τῆς Θεοτόκου καὶ τῆς Ὕψωσης τοῦ Σταυροῦ σὲ ἕνα ἰδιότυπο εἰκονογραφικὸ κύκλο στὸν Ἅγιο Γεώργιο Βιάννου Κρήτης», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, ΙΔ΄ (1987-88), 315-327.

11. Στὸν ναὸ τοῦ Ἁγίου Ἀθανασίου στὴν Μοσχόπολη (1744-45) π.χ. εἶναι ἀξιοσημείωτη ἡ ἀπεικόνιση τοῦ θέματος στὰ πλαίσια κύκλου τῶν Ἀρχαγγέλων καὶ μάλιστα στὸ ΝΑ σφαιρικὸ τρίγωνο τοῦ φουρνικοῦ τῆς Προθέσεως. Βλ. Σ. Κουκιάρης, *Τα Θαύματα-Εμφανίσεις των Αγγέλων και Αρχαγγέλων στη Μεταβυζαντινή Τέχνη*, Αθήνα 2006, σ. 88 καὶ εἰκ. 63, σ. 251.

12. Βλ. Κουκιάρης, *Θαύματα Αρχαγγέλων στη Μεταβυζαντινή Τέχνη* 122-123, ὅπου παρατίθεται καὶ σειρὰ παραδειγμάτων. Στὴν βυζαντινὴ περίοδο τὸ θέμα ἀπαντᾷ σὲ εἰκονογραφημένες Ὀκτατεύχους, ὅπως αὐτὲς τοῦ Βατικανοῦ (Vat. gr. 746 καὶ 747, περ. 1150 καὶ 1070-80 ἀντιστοίχως), τῆς Σμύρνης (περ. 1150) καὶ τῆς Μονῆς Βατοπεδίου (τελ. δεκαετίες 13ου αἰ.). Βλ. K. Weitzmann, M. Bernabò, R. Tarasconi, *The Byzantine Octateuchs, τ. 1, Text*, New Jersey 1999, σ. 277, *τ. 2, Plates*, New Jersey 1999, πίν. 1436-1439.

13. Ἡ θυσία τοῦ Γεδεὼν ἐμφανίζεται ἀπὸ τὸν 11ο ἤδη αἰ. συχνὰ στὴν εἰκονογραφία, κατὰ κανόνα σὲ σχέση μὲ τὸν κύκλο τῶν Ἀρχαγγέλων. Ἡ σχέση ἐνισχύεται καὶ ἀπὸ τὸ γεγονός, ὅτι

γησε στὴ συχνὴ σύμφυρση εἰκονογραφικῶν στοιχείων τους[14]. Στὴν προκειμένη περίπτωση ἕνα τέτοιο στοιχεῖο συνιστᾷ ἡ ράβδος τοῦ Ἀγγέλου, μὲ τὴν ὁποία ἀγγίζει τὴν ἕτοιμη θυσία καὶ ἔτσι ἀνάβεται πῦρ ποὺ τὴν καταναλώνει. Τὸ στοιχεῖο αὐτὸ ποὺ ἐδῶ ἐντάσσεται στὴν ἀπεικόνιση τῆς θυσίας τῶν γονέων τοῦ Σαμψὼν εἶναι παρμένο ἀπὸ τὴν ἀντίστοιχη διήγηση περὶ τῆς θυσίας τοῦ Γεδεών: «καὶ ἐξέτεινεν ὁ ἄγγελος Κυρίου τὸ ἄκρον τῆς ράβδου τῆς ἐν τῇ χειρὶ αὐτοῦ καὶ ἥψατο τῶν κρεῶν καὶ τῶν ἀζύμων, καὶ ἀνέβη πῦρ ἐκ τῆς πέτρας καὶ κατέφαγε τὰ κρέα καὶ τοὺς ἀζύμους˙ καὶ ὁ ἄγγελος Κυρίου ἐπορεύθη ἀπ' ὀφθαλμῶν αὐτοῦ» (Κρ. 6, 21)[15]. Τὴν εἰκονογραφικὴ διαφοροποίηση τῶν δύο θεμάτων ὁρίζει σαφῶς ὁ Διονύσιος ἐκ Φουρνᾶ στὴν *Ἑρμηνεία* του, περιγράφοντας μὲ ἀκρίβεια τὰ στοιχεῖα ποὺ προσιδιάζουν στὴν κάθε μία ἀπὸ τὶς δύο παραστάσεις[16].

Ἡ σχέση τοῦ θέματος μὲ τὴ Θεία Ἐνανθρώπηση καὶ τὴν Θεοτόκο μπορεῖ νὰ θεμελιωθεῖ ἐπὶ τῆς βάσεως τοῦ ζητήματος τῆς ἀτεκνίας καὶ τῆς διὰ θαυμαστοῦ τρόπου ὑπερβάσεώς της. Διότι καὶ ἡ ἀτεκνία τῶν γονέων τοῦ Σαμψὼν ἐλύθη διὰ θείας παρεμβάσεως καὶ ὁ ἄγγελος ποὺ ἔφερε τὸ χαρμόσυνο μήνυμα τόνισε τὴν ἀφιέρωση τοῦ παιδιοῦ ποὺ θὰ προέκυπτε στὸν Θεό. Ἡ χρήση τῆς συγκεκριμένης διηγήσεως, μαζὶ μὲ τὴν ἀντίστοιχη τοῦ Εὐαγγελισμοῦ τοῦ Ἀβραάμ, ὡς ἀναγνώσματος στὸν Ἑσπερινὸ τῆς ἑορτῆς τοῦ Γενεσίου τοῦ Προδρόμου (24 Ἰουνίου)[17], εἶναι ἐνδεικτικὴ γιὰ τὴν ἑρμηνεία τοῦ γεγονότος καὶ ταυτοχρόνως γιὰ τὸ δόκιμον τῆς ἐντάξεώς του σὲ ἕναν εἰκονογραφικὸ κύκλο θεομητορικῶν προεικονίσεων.

ἡ συγκεκριμένη περικοπὴ ἀπὸ τὸ βιβλίο τῶν Κριτῶν συνιστᾷ ἕνα ἀπὸ τὰ ἀναγνώσματα τοῦ Ἑσπερινοῦ τῆς ἑορτῆς τῶν Ἀρχαγγέλων (8 Νοεμβρίου). Βλ. *Προφητολόγιον* 492-495. Σ. Κουκιάρης, *Τα Θαύματα-Εμφανίσεις των Αγγέλων και Αρχαγγέλων στην Βυζαντινή Τέχνη των Βαλκανίων*, Αθήνα-Γιάννινα 1989, 131-133.

14. Σὲ ὁρισμένες περιπτώσεις εἶναι δυσχερὴς ἡ ταυτοποίηση τοῦ εἰκονιζομένου θέματος. Σὲ εἰκόνα π.χ. τῆς Μονῆς Παντοκράτορος (περ. 1655) μὲ τὴ Σύναξη τῶν Ἀσωμάτων καὶ θαύματα τῶν Ἀρχαγγέλων, μιὰ ἀπὸ τὶς ἀπεικονίσεις περιλαμβάνει ἕναν ἄγγελο στὰ ἀριστερὰ φέροντα ράβδο, θυσία ἐπάνω σὲ ἀναμμένη φωτιὰ καὶ ἕνα γενειοφόρο ἄνδρα στὰ δεξιά, ὅλα δηλαδὴ τὰ στοιχεῖα τοῦ θέματος τῆς θυσίας τοῦ Γεδεών. Ἐπιγράφεται, παρ' ὅλα αὐτά, «ἡ θυσία τοῦ Μανωέ». Κουκιάρης, *Θαύματα Αρχαγγέλων στη Μεταβυζαντινή Τέχνη*, εἰκ. 34, σ. 238. Βλ. ἐπίσης Γ. Ταβλάκης, «Εἰκόνες 17ου-19ου αἰώνα», στό: *Εἰκόνες Μονῆς Παντοκράτορος*, Ἅγιον Ὄρος 1998, σ. 294-301 καὶ εἰκ. 159-160, σ. 295-296.

15. Βλ. π.χ. τὴν παράσταση τῆς θυσίας τοῦ Γεδεὼν στὴν Μονὴ Ἀρχαγγέλου τοῦ Prilep (1270-80). Κουκιάρης, *Θαύματα Αρχαγγέλων στην Βυζαντινή Τέχνη* 225. Σημειώνεται, ὅτι καὶ ἡ συνοδευτικὴ ἐπιγραφὴ τῆς παραστάσεως τῆς θυσίας τῶν γονέων τοῦ Σαμψὼν στὸ Χιλανδάρι ἀκολουθεῖ κυρίως τὴν διήγηση τῶν Κριτῶν περὶ τῆς θυσίας τοῦ Γεδεών.

16. Ἀ. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς, *Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης*, ἐν Πετρουπόλει 1909 (φωτ. ἀνατύπ. ἐκδ. "Σπανός"), 59-60.

17. Βλ. *Προφητολόγιον* 614-617.

Τὸ θέμα τῆς ἀτεκνίας καὶ τῆς ὑπερλόγου λύσεώς της σχετίζεται διττῶς μὲ τὸ πρόσωπο τῆς Θεοτόκου. Τὸ πρῶτο ἐπίπεδο ἀναφέρεται στὴ δική της γέννηση· καὶ ἡ ἴδια γεννήθηκε κατὰ θαυμαστὸ τρόπο ἀπὸ στείρους καὶ ἡλικιωμένους γονεῖς. Τὸ δεύτερο ἀφορᾶ στὴ γέννηση ἀπὸ τὴν ἴδια τοῦ Κυρίου, τὴν κατεξοχὴν ὑπέρλογο Γέννηση τῆς ἱστορίας.

Ἡ ἴασις τῶν πονηρῶν ὑδάτων τῆς Ἱεριχοῦς ἀπὸ τὸν προφήτη Ἐλισσαῖο σχετίζεται, ὡς ἐκ τοῦ περιεχομένου της, κατὰ κανόνα μὲ τὴν ἑορτὴ τῶν Θεοφανίων, καθὼς ὁ βασικὸς ἄξονας τοῦ γεγονότος εἶναι τὸ ὕδωρ. Γιὰ τὸν λόγο αὐτό, ἡ σχετικὴ διήγηση ἀπὸ τὸ Δ′ Βασιλειῶν ἀποτελεῖ ἕνα ἀπὸ τὰ ἀναγνώσματα τοῦ Ἑσπερινοῦ τῆς ἑορτῆς (6 Ἰανουαρίου)[18] καὶ ἡ ἀπεικόνισή της ἀπαντᾶ σὲ χώρους σχετικοὺς μὲ δι' ὕδατος τελούμενες ἀκολουθίες, ὅπως οἱ μοναστηριακὲς φιάλες. Τὸ θέμα ἀπεικονίζεται π.χ. στὶς φιάλες τῶν Μονῶν Μεγίστης Λαύρας (1634/5) καὶ Χιλανδαρίου (1847), ἱστορημένο μάλιστα, στὴν δεύτερη περίπτωση, δίπλα στὴν παράσταση τῶν Εἰσοδίων τῆς Θεοτόκου[19]. Ὁ βαπτισματικὸς χαρακτήρας τοῦ θέματος ὑπογραμμίζεται στὴν παράσταση τῆς Λιτῆς τοῦ Χιλανδαρίου καὶ ἀπὸ τὴν σταυρόσχημη κολυμβήθρα, μέσα στὴν ὁποία ρίχνει ὁ προφήτης τὸ ἅλας[20].

Τὸ συγκεκριμένο θέμα, ὅμως, ἔχει συσχετισθεῖ ἀπὸ τὴ βυζαντινὴ ἤδη περίοδο μὲ τὸ πρόσωπο τῆς Θεοτόκου καὶ τὸ μυστήριο τῆς Θείας Ἐνανθρωπήσεως. Ὁ Ἐλισσαῖος φέρων εἰλητὸ μὲ τὸ συγκεκριμένο κείμενο συγκαταλέγεται π.χ. μεταξὺ τῶν προφητῶν στὴν Cappella Palatina στὸ Παλέρμο (1143) σὲ ἕνα σύνολο, ὅπου κυριαρχεῖ ἡ ἀναφορὰ στὴν Ἐνανθρώπηση τοῦ Κυρίου καὶ τὴ Θε-

---

18. Βλ. *Προφητολόγιον* 570-571.

19. G. Millet, *Monuments de l' Athos*, Paris 1927, πίν. 152,1. M. Jovanović, «La phiale au monastère de Chilandar», (σερβ. μὲ ἀγγλ. περίλ.), *Hilandarski Zbornik* 2 (1971), 177-178 καὶ πίν. 5. L. Bouras, «Some Observations on the Grand Lavra Phiale at Mount Athos and its Bronze Strobilion», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ′, Η′ (1975-1976), πίν. 46.

20. Τὸ στοιχεῖο αὐτὸ ἀπαντᾶ καὶ σὲ ἀπεικονίσεις θαυμάτων τοῦ Κυρίου, στὶς ὁποῖες τὸ ὕδωρ διαδραματίζει κεντρικὸ ρόλο, καὶ ὑποδηλώνει τὴν δι' ὕδατος καὶ πνεύματος ἀναγέννηση τοῦ ἀνθρώπου διὰ τοῦ μυστηρίου τοῦ Βαπτίσματος, μὲ τὸ ὁποῖο ἐγκαινιάζεται ἡ νέα πορεία τοῦ πιστοῦ μέσα στὴν Ἐκκλησία μὲ στόχο τὴν κατὰ χάριν θέωση. Ἔτσι, σὲ παραστάσεις π.χ. τῆς συναντήσεως τοῦ Χριστοῦ μὲ τὴν Σαμαρείτιδα καὶ τῆς ἰάσεως τοῦ ἐκ γενετῆς τυφλοῦ συχνὰ τὸ φρέαρ τοῦ Ἰακὼβ καὶ ἡ κολυμβήθρα τοῦ Σιλωὰμ ἀντιστοίχως ἀπεικονίζονται σταυρόσχημα. Βλ. γιὰ παράδειγμα τὴν παράσταση τῆς Σαμαρείτιδος στὸ Πρωτᾶτο (1290 περ.) καὶ τῆς ἰάσεως τοῦ τυφλοῦ στὸ παρισινὸ εἰκονογραφημένο χειρόγραφο τῶν Ὁμιλιῶν τοῦ ἁγίου Γρηγορίου τοῦ Θεολόγου (Par. gr. 510) (9ος αἰ.), καθὼς καὶ στὸ ἴδιο τὸ Καθολικὸ τοῦ Χιλανδαρίου. Βλ. *Μανουὴλ Πανσέληνος. Ἐκ τοῦ Ἱεροῦ Ναοῦ τοῦ Πρωτάτου*, Θεσσαλονίκη 2003, εἰκ. 89, σ. 216-217. L. Brubaker, *Vision and Meaning in Ninth-Century Byzantium. Image as Exegesis in the Homilies of Gregory of Nazianzus*, Cambridge University Press 1999, εἰκ. 32 καὶ σ. 275-280, ὅπου καὶ γίνονται ἀναφορὲς στὸν βαπτισματικὸ χαρακτήρα τοῦ θέματος. Millet, *Athos*, πίν. 73,2.

οτόκο˙ στὰ εἰλητὰ τῶν ἕξι ἀπὸ τοὺς δώδεκα ἀπεικονιζομένους προφῆτες ἀναγράφονται κείμενα ποὺ ἀναφέρονται σὲ παλαιοδιαθηκικὲς θεομητορικὲς προτυπώσεις[21].

Πέραν τῶν ἀνωτέρω, σημαντικὸ ρόλο στὴν ἑρμηνευτικὴ προσέγγιση ἑνὸς θέματος μὲ μικρὴ προφανῆ σχέση πρὸς τὴ Θεία Ἐνανθρώπηση πρέπει νὰ διεδραμάτισε καὶ ἡ ἀναφορὰ τῆς σχετικῆς διηγήσεως στὴ βασικὴ συνέπεια τῶν «πονηρῶν ὑδάτων», ποὺ ἦταν ἡ ἄγονη γῆ˙ ἡ διήγησις ὀνομάζει τὴν γῆ αὐτὴ «ἀτεκνουμένη»: «ἰδοὺ ἡ κατοίκησις τῆς πόλεως ἀγαθὴ … καὶ τὰ ὕδατα πονηρὰ καὶ ἡ γῆ ἀτεκνουμένη» (Δ΄ Βασ. 2,19). Στὸν ὅρο αὐτὸ βρίσκεται, κατὰ τὴν γνώμη μας, τὸ κλειδὶ τῆς ἑρμηνευτικῆς προσεγγίσεως τῆς σχέσεως τοῦ θέματος μὲ τὸ πρόσωπο τῆς Θεοτόκου. Βάσις, λοιπόν, καὶ στὴν προκειμένη περίπτωση εἶναι τὸ θέμα τῆς ἀτεκνίας καὶ τῆς ὑπερβάσεως αὐτῆς μὲ ὅλο τὸ ἤδη περιγραφὲν θεολογικὸ-συμβολικὸ φορτίο του. Ἀκριβῶς στὸν ἄξονα αὐτὸν κινεῖται μιὰ ἐντυπωσιακὴ ἀναφορὰ τοῦ ἁγίου Ἀνδρέου Κρήτης στὸ ὑπὸ ἐξέτασιν θέμα: «“Εὐλογημένη σὺ ἐν γυναιξί, καὶ εὐλογημένος ὁ καρπὸς τῆς κοιλίας σου”. … Εὐλογημένος ὁ καρπός, ὁ τὰ ἀτεκνοῦντα ὕδατα καὶ πικρά, δι᾽ Ἐλισσαίου πότιμα δείξας καὶ γόνιμα τῇ προσχύσει τοῦ ἁλός»[22].

Ὁ Διονύσιος ἐκ Φουρνᾶ στὴν *Ἑρμηνεία* του ἐνισχύει τὴν ἑρμηνευτικὴ αὐτὴ προσέγγιση, καθὼς ἐπιγράφει τὴν ἀναφορά του περὶ τοῦ τρόπου ἀπεικονίσεως τοῦ θέματος ὡς ἑξῆς: «Ὁ Ἐλισσαῖος ἰώμενος διὰ τοῦ ἅλατος τὰ ἀτεκνοῦντα ὕδατα»[23]. Ὅπως καὶ στὴν ἀναφορὰ τοῦ ἁγίου Ἀνδρέου, τὰ ἴδια τὰ ὕδατα πλέον καὶ ὄχι ἡ γῆ ὀνομάζονται «ἀτεκνοῦντα». Τὸ θέμα τῆς ἀτεκνίας λαμβάνει καὶ στὴν περίπτωση αὐτὴ κεντρικὸ ρόλο.

Τὸ ἴδιο θέμα ἔχει ἑρμηνευθεῖ καὶ ὡς ἔνδειξη τῆς παντοδυναμίας τοῦ Θεοῦ[24]. Κατὰ τοῦτο συμπορεύεται μὲ τὸ περιεχόμενο τῶν παραστάσεων τῶν ὑπολοί-

21. Γιὰ τὴ μορφὴ τοῦ Ἐλισσαίου βλ. E. Kitzinger, *I Mosaici del Periodo Normanno in Sicilia, I. La Cappella Palatina di Palermo. I Mosaici del Presbiterio*, Palermo 1992, εἰκ. 29. Τὰ κείμενα τῶν εἰλητῶν βλ. παρὰ O. Demus, *The mosaics of Norman Sicily*, London 1949, 63-64.

22. Ἀνδρέας Κρήτης, *Λόγος εἰς τὸν Εὐαγγελισμὸν τῆς ὑπεραγίας Δεσποίνης ἡμῶν Θεοτόκου*, *PG* 97, 900BC.

23. Διονύσιος, *Ἑρμηνεία* 66.

24. Ἡ ἑρμηνεία αὐτὴ ἀνήκει στὸν Θεοδώρητο Κύρου, ὁ ὁποῖος ἀναφέρει τὰ ἑξῆς: «Τίνος χάριν δι᾽ ἁλῶν τὴν πικρὰν τῶν ὑδάτων ἰάσατο φύσιν; Μωσῆς ὁ μέγας ξύλον ἐμβαλὼν τὴν πικρὰν τῶν ὑδάτων ποιότητα εἰς γλυκεῖαν μετέβαλεν. Οὗτος δὲ τοῖς ἁλσὶ τῆς λυμαντικῆς ἠλευθέρωσεν ἐνεργείας. Ῥάδιον γὰρ τῷ Δεσπότῃ Θεῷ καὶ βουλήσει, καὶ λόγῳ, καὶ δι᾽ ὧν ἐθέλει, μεταβάλλειν τῶν στοιχείων τὰς φύσεις». *Εἰς τὰ ἄπορα τῆς Θείας Γραφῆς κατ᾽ ἐκλογήν, Εἰς τὴν τετάρτην τῶν Βασιλειῶν, Ἐρώτησις Ι΄. PG* 80, 749C. Τὸ ἅλας εἶναι κατεξοχὴν σύμβολο ἀγονίας. Εἶναι χαρακτηριστικὴ μιὰ μεταφορὰ στὸ βιβλίο τῶν Κριτῶν, ὅπου ἡ λεηλασία καὶ ἐρήμωσις μιᾶς πόλεως ἀπὸ τὸν Ἀβιμέλεχ ἀποδίδεται μὲ τὴν φράση «ἔσπειρεν αὐτὴν ἅλας» (9, 45). Ἄρα ἡ μεταβολὴ τῶν ἀγόνων ὑδάτων σὲ γόνιμα δι᾽ ἅλατος ὑπογραμμίζει ἀκόμα πιὸ ἔντονα τὴν θεία παντοδυναμία.

πων σφαιρικῶν τριγώνων τοῦ Ν τρούλλου –δύο ὁράματα τοῦ Κυρίου ἐν δόξῃ καὶ ἡ θαυμαστὴ διάσωσις τῶν Τριῶν Παίδων– μὲ τὶς ὁποῖες σαφῶς ἐκφράζεται ἡ θεία παντοδυναμία.

Ἐπιπλέον, μιὰ ἀναφορὰ τοῦ ἁγίου Ἐφραὶμ τοῦ Σύρου στὸν 1ο ὕμνο του «Εἰς τὴν Γέννησιν» προσθέτει μιὰ ἀκόμη ἑρμηνευτικὴ προοπτικὴ τοῦ θέματος. Τὸ ἅλας τοῦ Ἐλισσαίου –διὰ τοῦ ὁποίου θεραπεύονται τὰ πονηρὰ ὕδατα– εἶναι τύπος τῆς ἐξαπλώσεως τῆς εὐαγγελικῆς διδασκαλίας, διὰ τῆς ὁποίας θεραπεύεται ἡ «ἀλογία τῶν ἐθνῶν»[25] καὶ ἡ πνευματική τους στειρότητα. Αὐτὸ κατέστη δυνατὸν διὰ τῆς Θείας Ἐνανθρωπήσεως, ὁπότε ἔχουμε καὶ πάλι προσέγγιση τοῦ περιστατικοῦ τοῦ Δ΄ Βασιλειῶν μὲ τὴν Ἐνανθρώπηση καὶ τὴν ἐπίγειο δράση τοῦ Κυρίου. Τὸ ἀπόσπασμα τοῦ ὕμνου, σὲ γαλλικὴ μετάφραση ἐκ τοῦ συριακοῦ πρωτοτύπου, εἶναι τὸ ἑξῆς:

«Le doux sel des prophètes
A été répandu parmi les peuples aujourd'hui:
Acquérons par lui un goût nouveau,
Qui rende fade le peuple de jadis»[26].

Σὲ δική μας ἑλληνικὴ ἀπόδοση ἔχει περίπου ὡς ἑξῆς:

«Τὸ γλυκὺ ἅλας τῶν προφητῶν
ἐξήπλωται σήμερον ἐν τοῖς λαοῖς·
ἀντλήσωμεν ἐξ αὐτοῦ γεῦσιν νέαν,
ἥτις ἄγευστον δεικνύει τὸν πάλαι λαόν».

Β. Οἱ παραστάσεις τῶν προεικονίσεων στὴ Λιτὴ τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου, πέραν τοῦ βασικοῦ κοινοῦ θεολογικοῦ τους περιεχομένου, συνδέονται μεταξύ τους καὶ μὲ ἕνα σύνθετο πλέγμα σχέσεων τόσο ἐσωτερικὰ - στὸ σύνολο τῶν σφαιρικῶν τριγώνων καθενὸς τρούλλου ξεχωριστὰ- ὅσο καὶ ἐξωτερικά, μὲ τὴν μορφὴ ἀλληλεπιδράσεως μεταξὺ παραστάσεων καὶ τῶν δύο τρούλλων.

1. Ἐσωτερικὲς σχέσεις

Σὲ μιὰ ἁδρὴ σκιαγράφηση αὐτοῦ τοῦ πλέγματος ἐπισημαίνονται σὲ πρώτη φάση τὰ ἑξῆς στοιχεῖα, ὅσον ἀφορᾷ στὶς ἐσωτερικὲς σχέσεις:

Στὸν Β τροῦλλο:

α) στὰ Α σφαιρικὰ τρίγωνα ἱστοροῦνται δύο θέματα ἀπὸ τὸ βιβλίο τῆς Γενέσεως (κλῖμαξ καὶ πάλη Ἰακώβ)·

25. Πρβλ. τὸ Δοξαστικὸ τοῦ Ὄρθρου τῆς Κυριακῆς τῶν Βαΐων: «Σήμερον ὁ Χριστός, εἰσέρχεται ἐν πόλει τῇ ἁγίᾳ, ἐν πώλῳ καθήμενος, τὴν ἀλογίαν λύων, τῶν ἐθνῶν τὴν κάκιστον, πάλαι κεχερσωμένην». *Τριῴδιον*, ἐκδ. Φῶς, Ἀθῆναι 1967, 384.

26. Hymn I, στρ. 86. F. Graffin, F. Cassingena-Trévedy, *Éphrem de Nisibe, Hymnes sur la Nativité*, (*SC* 459), Paris 2001, 45.

β) στὰ Δ σφαιρικὰ τρίγωνα ἔχουμε ἀντιστοίχως δύο θέματα ἀπὸ τὸ βιβλίο τῶν Κριτῶν (πόκος Γεδεών, θυσία γονέων Σαμψών)·

γ) καὶ τὰ τρία πρωταγωνιστοῦντα πρόσωπα στὰ ἀπεικονιζόμενα ἐπεισόδια (ὁ Ἰακώβ, ὁ Γεδεὼν καὶ οἱ γονεῖς τοῦ Σαμψὼν) δὲν ἀνήκουν στὴν κατηγορία τῶν προφητῶν, ἀλλὰ σχετίζονται πλέον ἄμεσα ἢ ἔμμεσα μὲ τὴν γενεαλογία τοῦ Κυρίου ἢ ἔχουν ἑρμηνευθεῖ ὡς τύποι τοῦ προσώπου Του[27].

Στὸν Ν τροῦλλο:

α) στὰ Α σφαιρικὰ τρίγωνα ἔχουμε δύο ὁραματικοῦ χαρακτῆρος θέματα (ὁράματα Ἡσαΐου καὶ Ἰεζεκιήλ)[28]·

β) στὰ Δ σφαιρικὰ τρίγωνα ἀπεικονίζονται δύο θαύματα (ἴασις ὑδάτων Ἱεριχοῦς, διάσωσις Τριῶν Παίδων)·

γ) στὶς τρεῖς ἀπὸ τὶς τέσσερις παραστάσεις, τέλος, τὰ πρωταγωνιστοῦντα πρόσωπα εἶναι προφῆτες (Ἡσαΐας, Ἰεζεκιήλ, Ἐλισσαῖος), τὸ σύνολο δὲ τῶν ἀπεικονιζομένων περιστατικῶν προβάλλει τὸ γεγονὸς τῆς θείας παντοδυναμίας.

---

27. Ἡ σχέση τοῦ Ἰακὼβ μὲ τὴ γενεαλογία τοῦ Κυρίου εἶναι ἄμεση, καθὼς ἀπὸ τοὺς ἀπογόνους του προῆλθε κατὰ τὴν θεία ἐπαγγελία ὁ Μεσσίας. Οἱ δὲ Γεδεὼν καὶ Σαμψὼν συγκαταλέγονται μεταξὺ τῶν δικαίων τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης καὶ στοιχεῖα τῆς δράσεως καὶ τῆς προσωπικότητός τους ἔχουν ἑρμηνευθεῖ ὡς τύποι τοῦ προσώπου καὶ τῆς δράσεως τοῦ Κυρίου. Ἐνδεικτικὸ τοῦ συνδέσμου τους μὲ τὸ πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ εἶναι τὸ γεγονὸς τῆς ἀναφορᾶς τους στὴν ὑμνολογία τῆς Κυριακῆς τῶν Προπατόρων, παρότι δὲν ἀνήκουν κατ' ἀκρίβειαν στὴν κατὰ σάρκα γενεαλογία τοῦ Κυρίου. Στὸ γ′ π.χ. τροπάριο τῆς Ζ′ Ὠδῆς τοῦ κανόνος τῶν Προπατόρων ἀναφέρονται τὰ ἑξῆς: «Ἐν πίστει Μωϋσέα, Ἀαρών τε, καὶ τὸν Ὢρ τιμήσωμεν, ἀνευφημοῦντες Ἰησοῦν, καὶ Λευῒ τὸν ἱερώτατον, Γεδεών τε καὶ Σαμψών, καὶ ἀνακράζοντες˙ Ὁ τῶν Πατέρων, Θεὸς εὐλογητὸς εἶ». *Μηναῖον Δεκεμβρίου*, ἐκδ. Σαλιβέρου, ἐν Ἀθήναις 1904, 118.

Σημαντικὴ ἀνάλυση τῶν συμβολισμῶν ποὺ ἐντοπίζουν οἱ Πατέρες στὸ πρόσωπο καὶ τὴν δράση τοῦ Σαμψὼν βλ. καὶ στὸν ἀρχιμ. Ἰ. Γιαννακόπουλο, *Ἡ Παλαιὰ Διαθήκη κατὰ τοὺς Ο′, τ. Ζ′ Κριταὶ - Ρούθ*, Θεσσαλονίκη ²1969, 121.

28. Ἕνα περαιτέρω κοινὸ σημεῖο ποὺ ἐνισχύει τὸν συσχετισμὸ τῶν δύο θεμάτων συνιστᾷ ἡ ὁμοιότητα τοῦ ἄξονος τῆς δράσεως˙ ἀπὸ τὸ ὅραμα τοῦ Ἡσαΐου ἔχει ἀπεικονιστεῖ τὸ περιστατικὸ μὲ τὸ σεραφεὶμ ποὺ φέρει τὴ λαβίδα μὲ τὸν ἄνθρακα, γιὰ νὰ ἀγγίξει τὰ χείλη τοῦ προφήτου, ἐνῶ ἀπὸ τοῦ Ἰεζεκιὴλ ἡ προσφορὰ πρὸς τὸν προφήτη τοῦ κλειστοῦ εἰλητοῦ, τὸ ὁποῖο διατάσσεται νὰ καταπιεῖ: «καὶ ἀπεστάλη πρός με ἓν τῶν Σεραφίμ, καὶ ἐν τῇ χειρὶ εἶχεν ἄνθρακα, ὃν τῇ λαβίδι ἔλαβεν ἀπὸ τοῦ θυσιαστηρίου, καὶ ἥψατο τοῦ στόματός μου…» (Ἡσ. 6, 6-7) καὶ «… ἰδοὺ χεὶρ ἐκτεταμένη πρός με, καὶ ἐν αὐτῇ κεφαλὶς βιβλίου … υἱὲ ἀνθρώπου, κατάφαγε τὴν κεφαλίδα ταύτην … καὶ ἔφαγον αὐτήν, καὶ ἐγένετο ἐν τῷ στόματί μου ὡς μέλι γλυκάζον» (Ἰεζ. 2, 9 καὶ 3, 1-3). Εἶναι ἀξιοσημείωτη ἡ παρουσία στὴν παράσταση τοῦ ὁράματος τοῦ Ἰεζεκιὴλ ἑνὸς ἀγγέλου, ὁ ὁποῖος προσφέρει τὸ κλειστὸ εἰλητὸ στὸν προφήτη. Στὴ σχετικὴ διήγηση τὸ στοιχεῖο αὐτὸ δὲν ὑπάρχει˙ τὸ εἰλητὸ τὸ δίδει στὸν προφήτη ἕνα χέρι. Κατ' ἀναλογίαν, ὅμως, ἢ κατ' ἐπίδρασιν ἀπὸ τὴν ἀντίστοιχη διήγηση καὶ τὴν παράσταση τοῦ ὁράματος τοῦ Ἡσαΐου, ἔχει ἀπεικονιστεῖ ἕνα χερουβεὶμ νὰ προσφέρει τὸ εἰλητὸ στὸν Ἰεζεκιήλ. Ἡ συγγένεια, ἑπομένως, τῶν δύο θεμάτων ἔχει ἐπιδράσει στὴν προκειμένη περίπτωση καὶ στὴν εἰκονογραφική τους ἀπόδοση.

Σύμφωνα μὲ τὰ προαναφερθέντα, εἶναι δυνατὸν μὲ ἀσφάλεια νὰ ἀποδοθεῖ ἕνας ἰδιαίτερος θεολογικὸς χαρακτήρας στὸ κάθε ἕνα ἀπὸ τὰ δύο σύνολα παραστάσεων. Στὶς παραστάσεις τοῦ Β τρούλλου ἐπιλέγεται νὰ τονιστεῖ κυρίως ἡ ἀνθρωπίνη φύσις τοῦ Κυρίου καὶ ἡ κατ' ἄνθρωπον γενεαλογία του, ἐνῶ στὸν Ν προβάλλεται κατεξοχὴν ἡ θεία φύσις τοῦ Κυρίου, ἡ θεία παντοδυναμία[29].

2. Ἐξωτερικὲς σχέσεις

Χαρακτηριστικὰ στοιχεῖα, ἐνδεικτικὰ καὶ τῆς ἐξωτερικῆς ἑνότητος τῶν θεμάτων, εἶναι τὰ ἑξῆς:

α) στὰ Α σφαιρικὰ τρίγωνα καὶ τῶν δύο τρούλλων ἔχουν τοποθετηθεῖ ὁραματικοῦ χαρακτῆρος παραστάσεις (κλῖμαξ καὶ πάλη Ἰακὼβ στὸν Β, ὁράματα Ἰεζεκιὴλ καὶ Ἡσαΐου στὸν Ν)·

β) στὰ ΒΔ σφαιρικὰ τρίγωνα καὶ τῶν δύο τρούλλων ἀπεικονίζονται δύο περιστατικὰ (ὁ πόκος καὶ ἡ ἴασις τῶν ὑδάτων) ποὺ ἀποτελοῦν ἀναγνώσματα τῆς ἑορτῆς τῶν Θεοφανίων[30] καὶ σχετίζονται μὲ τὸ στοιχεῖο τοῦ ὕδατος·

γ) σὲ μιὰ ἐντυπωσιακὴ συμμετρικὴ διάταξη, στὰ ΝΔ σφαιρικὰ τρίγωνα καὶ τῶν δύο τρούλλων ἱστοροῦνται δύο γεγονότα (θυσία γονέων Σαμψών, Τρεῖς Παῖδες), ὅπου κυρίαρχο εἶναι τὸ στοιχεῖο τοῦ πυρός.

---

29. Μιὰ τέτοια ὁμαδοποίηση θεμάτων σύμφωνα μὲ συγκεκριμένο θεολογικὸ ἄξονα, ἡ ὁποία ὑποστηρίζεται καὶ ἀπὸ τὴ διάταξη τῶν παραστάσεων στὸν χῶρο, συνιστᾶ πρακτικὴ ποὺ ἀπαντᾶ στὴν παλαιοχριστιανικὴ ἤδη περίοδο. Ἐπιφανὲς παράδειγμα ἀποτελοῦν οἱ παραστάσεις ἀπὸ τὴ δημοσία δράση, τὸ Πάθος καὶ τὴν Ἀνάσταση τοῦ Κυρίου στὸν Β καὶ Ν τοῖχο τῆς βασιλικῆς τοῦ Ἁγίου Ἀπολιναρίου τοῦ Νέου στὴν Ραβένα (οἱ παραστάσεις αὐτὲς ἀνήκουν στὴν α΄φάση τοῦ διακόσμου ποὺ ἔγινε ἐπὶ τοῦ Ὀστρογότθου Θεοδωρίχου, περὶ τὸ 500). Κατὰ τὴν ἐπικρατέστερη ἄποψη, ἡ ἐπιλογὴ τῶν θεμάτων, ἀλλὰ καὶ ὁ διάφορος τρόπος ἀπεικονίσεως τοῦ Χριστοῦ κατατείνουν στὴ δημιουργία δύο ὁμάδων - μιᾶς στὸν κάθε ἕνα ἀπὸ τοὺς δύο τοίχους - ἀπὸ τὶς ὁποῖες στὴν μὲν πρώτη, τοῦ Β τοίχου, ἡ ἔμφαση δίδεται στὴν θεία φύση τοῦ Κυρίου, στὴν δὲ δεύτερη, τοῦ Ν, στὴν ἀνθρωπίνη φύση Του. Βλ. G. Bovini, *Mosaici di S. Apollinare Nuovo di Ravenna. Il ciclo cristologico*, Firenze 1958, σ. 67 καὶ ὑποσ. 137-138, σ. 80. Βλ. καὶ Ν. Γκιολές, *Παλαιοχριστιανική μνημειακή ζωγραφική (π. 300-726)*, Αθήνα 2007, 158-159.

30. Βλ. *Προφητολόγιον* 566-567, 570-571. Ἡ σχέση τῶν θεμάτων μὲ τὸ στοιχεῖο τοῦ ὕδατος τὰ συνδέει στενὰ καὶ μὲ τὸν γενικότερο χῶρο, στὸν ὁποῖο ἀπεικονίζονται. Διότι στὸν χῶρο τοῦ νάρθηκος ἐτελοῦντο τὰ μυστήρια τοῦ Ἁγιασμοῦ καὶ τοῦ Βαπτίσματος καὶ ὡς ἐκ τούτου συχνὰ ἀπαντοῦν σὲ αὐτὸν παραστάσεις σχετικῆς θεματολογίας. Χαρακτηριστικὸ παράδειγμα ἀποτελεῖ ὁ νάρθηκας τοῦ Ἀφεντικοῦ στὸν Μυστρᾶ (1310-1320), ὅπου σύνολο τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα ἀναφέρεται στὸ ὕδωρ καὶ τὸ Βάπτισμα. Βλ. Ρ. Ετζέογλου, *Ο νάρθηκας στο Αφεντικό του Μυστρά. Το εικονογραφικό πρόγραμμα και η ερμηνεία του*, (ἀδημ. διδ. διατρ.), Αθήνα 1999, ὅπου καὶ δίδεται ἐπὶ τοῦ θέματος βιβλιογραφία. Βλ. ἐπίσης Ν. Γκιολές, «Τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τοῦ Νάρθηκα τοῦ Καθολικοῦ τῆς Μονῆς τοῦ Ὁσίου Λουκᾶ», *ΕΕΒΣ* ΝΓ΄ (2007-2009), 139-160 καὶ εἰκ. 1-8, ὅπου γίνονται σημαντικὲς σχετικὲς ἀναφορές. Στὴν περίπτωση τῆς Λιτῆς τοῦ Χιλανδαρίου, τὸ νόημα αὐτὸ ὑπηρετοῦν οἱ παραστάσεις τῆς Βαπτίσεως στὸν Α τοῖχο καὶ τῶν ἁγίων ἰαματικῶν Ἀναργύρων στὸν Ν. Βλ. Marković, Original paintings 232, 235-236.

Γ. Οἱ παραστάσεις τῶν θεομητορικῶν προτυπώσεων δὲν στέκουν μόνες στὸν χῶρο. Λειτουργοῦν σὲ σχέση τόσο μὲ τὸ στενὸ –τῆς Λιτῆς– ὅσο καὶ τὸ εὐρύτερο –συνόλου τοῦ καθολικοῦ– εἰκονογραφικὸ περιβάλλον.

1. Τὸ εἰκονογραφικὸ περιβάλλον τῆς Λιτῆς (στενό)

Στὴ Λιτή, οἱ θεομητορικὲς προτυπώσεις συνδέονται: α) μὲ τὶς παραστάσεις τῶν προπατόρων στὰ τύμπανα τῶν τρούλλων[31], β) μὲ τὴ μορφὴ τοῦ Ἐμμανουὴλ στὴν καμάρα τοῦ κεντρικοῦ κλίτους (τῆς Λιτῆς)[32], γ) μὲ τὴν παράσταση τοῦ οἴκου τῆς Σοφίας (Παρ. 9,1 ἑξ.), θέματος σχετικοῦ μὲ τὴν Ἐνανθρώπηση καὶ τύπου τῆς Θεοτόκου,[33] στὸν Α τοῖχο (Εἰκ. 9), δ) μὲ τὶς δύο ἀπεικονίσεις τῆς Θεοτόκου ἐπάνω ἀπὸ τὴν Α καὶ Δ θύρα ἀντιστοίχως[34] καὶ ε) μὲ τὶς

31. Marković, Original paintings 229. J. Radovanović, «Christ's Bodily Predecessors in the Fresco-painting of Hilandar Monastery» (σερβ. μὲ ἀγγλ. περίλ.), στό: *Huit siècles du monastère de Chilandar* (ed. V. Korać), Colloque Scientifique International, Octobre 1998, Beograd 2000, 639-652 καὶ εἰκ. 1-3. Ἡ σύνδεση αὐτὴ εἶναι ἀμεσότερη ἀκόμη στὶς παραστάσεις τοῦ Β τρούλλου, καθὼς ἡ μορφὴ τοῦ Ἰακώβ, δύο σημαντικὰ ἐπεισόδια ἀπὸ τὴν ζωὴ τοῦ ὁποίου καταλαμβάνουν τὰ Α σφαιρικὰ τρίγωνα, ἐπαναλαμβάνεται μεταξὺ τῶν προπατόρων ποὺ ἀπεικονίζονται στὸ τύμπανο, συνοδεύεται δὲ ἀπὸ ὁρισμένους ἀπὸ τοὺς γιούς του. Marković, Original paintings 229. Στὴν προκειμένη περίπτωση, ὁ συσχετισμὸς εἶναι μιὰ ἐσκεμμένη ἐπιλογὴ καὶ ὑποστηρίζεται ἐπιτυχῶς ἀπὸ τὴν ἑνότητα τοῦ χώρου.

32. Marković, Original paintings 229. Γιὰ τὴν μορφὴ τοῦ Ἐμμανουὴλ βλ. τὸ ἐμπεριστατωμένο ἄρθρο τοῦ Γ. Γαλάβαρη, «Ὁ Χριστὸς ὡς Λόγος τοῦ Θεοῦ-Χριστὸς Παντοκράτωρ, Χριστὸς Ἐμμανουήλ, Χριστὸς Παλαιὸς τῶν Ἡμερῶν», στό: *Μυστήριον Μέγα καὶ Παράδοξον*, Ἀθήνα 2002, 39-43.

33. Marković, Original paintings 232. Ἡ Θεοτόκος εἶναι ὁ ἔμψυχος οἶκος, ὁ ὁποῖος ἔφερε τὴν ἔμψυχο Σοφία, τὸν ἔνσαρκο Λόγο. Ὁ συσχετισμὸς αὐτὸς ἀποτελεῖ κοινὸ τόπο στὴν πατερικὴ γραμματεία καὶ τὴν ὑμνολογία. Ἐνδεικτικὸ γιὰ τὴν σημασία τοῦ θέματος εἶναι τὸ γεγονός, ὅτι ὁ ἅγιος Φιλόθεος Κόκκινος (τέλη 13[ου] αἰ.-1379) ἔγραψε τρεῖς Ὁμιλίες ἑρμηνευτικὲς τοῦ συγκεκριμένου χωρίου τῶν Παροιμιῶν. Βλ. Β.Σ. Ψευτογκᾶς, *Φιλοθέου Κοκκίνου Πατριάρχου Κωνσταντινουπόλεως ἔργα, τ. 3, Λόγοι καὶ Ὁμιλίες*, Θεσσαλονίκη 1979, 65-147. Γιὰ τὴν χρήση τοῦ θέματος στὴν ὑμνολογία βλ. περιορισμένα παραδείγματα παρὰ Εὐστρατιάδου, *Ἡ Θεοτόκος* 51-52. Στὴν εἰκονογραφία ὁ οἶκος τῆς Σοφίας ἀπαντᾷ ὡς ἀφηγηματικὴ παράσταση κατὰ τὴν Παλαιολόγειο κυρίως περίοδο, συνοδεύει δὲ συχνὰ τὸν Σολομῶντα ὡς σύμβολο ἢ ὡς περιεχόμενο τοῦ εἰλητοῦ στὶς ἀπεικονίσεις τοῦ θέματος «Ἄνωθεν οἱ Προφῆται». Ἤδη στὴν πρωιμότερη ἀποκρυσταλλωμένη ἀπεικόνιση τοῦ θέματος, στὴν γνωστὴ εἰκόνα τοῦ Σινᾶ (μέσα 12[ου] αἰ.), ὁ Σολομὼν συνοδεύεται ἀπὸ εἰλητὸ ἀναφερόμενο στὸν οἶκο τῆς Σοφίας. Weyl Carr, ἔνθ' ἀνωτ., 372-373. Ἀπὸ τὶς ἀφηγηματικὲς παραστάσεις ἀναφέρουμε τὴν σημαντικὴ ἀπεικόνιση τοῦ θέματος στὸν νάρθηκα τοῦ Ἁγίου Κλήμεντος Ἀχρίδος (1294/5), ὅπου εἶναι ἐντεταγμένο σὲ κύκλο παλαιοδιαθηκικῶν θεομητορικῶν προτυπώσεων. G. Millet-A. Frolow, *La peinture du Moyen Âge en Yougoslavie, III*, Paris 1962, πίν. 13,2.

34. Marković, Original paintings 232. Ἡ τοποθέτηση τῆς Θεοτόκου ἐπάνω ἀπὸ θύρες, φαινόμενο σύνηθες, εἶναι συνειδητὴ ἐπιλογή, ἡ ὁποία ἀναφέρεται στὴν ἰδιότητά της ὡς πύλης. Ἡ ἴδια εἶναι ἡ πύλη τῆς σωτηρίας, ἀφοῦ δι' αὐτῆς ἐνηνθρώπησε ὁ Κύριος καὶ ἔτσι ἐδόθη ἐκ νέου

μορφὲς τῶν ὑμνογράφων ἁγίων Ἰωάννου Δαμασκηνοῦ καὶ Κοσμᾶ Μαϊουμᾶ στὸν Α τοῖχο καὶ Ἰωσὴφ τοῦ Ὑμνογράφου στὸν Β, οἱ ὁποῖοι στὸ ὑμνογραφικό τους ἔργο ἀναφέρονται κατεξοχὴν στὸ γεγονὸς τῆς Θείας Ἐνανθρωπήσεως καὶ στὸ πρόσωπο τῆς Θεοτόκου[35].

2. Τὸ εἰκονογραφικὸ περιβάλλον τοῦ κυρίως ναοῦ (εὐρύ)

Ἀπὸ τὶς παραστάσεις τοῦ κυρίως ναοῦ, τὰ περιστατικὰ τοῦ βίου τῆς Θεοτόκου ποὺ βρίσκονται στοὺς δύο χοροὺς καὶ τὸν Δ τοῖχο[36], καθὼς καὶ οἱ μορφὲς

στὴν ἀνθρωπότητα ἡ δυνατότητα τῆς σωτηρίας. Εἶναι ἐπίσης ἡ «πύλη ἡ κεκλεισμένη» σύμφωνα μὲ τὴν ὅραση τοῦ Ἰεζεκιήλ (Ἰεζ. 44, 1-3), ἡ ὁποία, παρότι γέννησε τὸν Μεσσία, παρέμεινε παρθένος. Ἡ δεύτερη αὐτὴ ἑρμηνεία, ποὺ συνιστᾷ καὶ μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ διαδεδομένες παλαιοδιαθηκικὲς θεομητορικὲς προτυπώσεις, συνδέει τὶς δύο ἀπεικονίσεις τῆς Θεοτόκου τῆς Λιτῆς ἰδιαιτέρως μὲ τὴ μορφὴ τοῦ Ἰεζεκιὴλ στὸ ΒΑ σφαιρικὸ τρίγωνο τοῦ Ν τρούλλου.

Ἕνα ἐπίγραμμα σὲ εἰκόνα τῆς Θεοτόκου ποὺ βρισκόταν σὲ πρόπυλο Μονῆς συμπυκνώνει ὅλο τὸ θεολογικὸ σκεπτικὸ τῆς ἐπιλογῆς τοποθετήσεως ἀπεικονίσεων τῆς Θεοτόκου κοντὰ σὲ θύρες:

«Θεοῦ Λόγου πύλην σε τὴν κεκλεισμένην
ὅς ἐστι θύρα τῆς νοητῆς παστάδος
μονῆς πρὸ πυλῶν εἰκονίζομεν, κόρη».

Βλ. A Rhoby, *Byzantinische Epigramme auf Fresken und Mosaiken*, Wien 2009, 110. Γιὰ τὴν ἀπεικόνιση τῆς Θεοτόκου κοντὰ σὲ θύρες καὶ τὴν εἰδική της σημασία βλ. καὶ Ν. Γκιολές, «Ὁ ναὸς τοῦ Ἁγίου Νικήτα στὸν Καραβᾶ Μέσα Μάνης», *Λακωνικαὶ Σπουδαὶ* Ζ΄ (1983), 159. Γιὰ τὸ θέμα τῆς κεκλεισμένης πύλης καὶ τὴν σημαντικὴ παρουσία του στὴν εἰκονογραφία, βλ. G. Babić, «L' image symbolique de la "Porte fermée" à Saint-Clément d' Ohrid», *Synthronon*, Paris 1968, 145-151.

35. Marković, Original paintings 232. Οἱ ὑμνογράφοι ἤδη ἀπὸ νωρὶς ἔχουν συσχετισθεῖ εἰκονογραφικὰ μὲ τὴν Θεοτόκο. Στὸν κοιμητηριακὸ ναὸ τοῦ Bachkovo (1083) οἱ ἅγιοι Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνὸς καὶ Κοσμᾶς ὁ Μαϊουμᾶ πλαισιώνουν τὴν παράσταση τῆς Κοιμήσεως στὸ πρῶτο σχετικὸ παράδειγμα. Βλ. E. Bakalova, V. Kolarova, P. Popov, V. Todorov, *The Ossuary of the Bachkovo Monastery*, Plovdiv 2003, σ. 69-71, ὑποσ. 35-41, σ. 170 καὶ εἰκ. 53, 57-58. Τέτοιου εἴδους συσχετισμοὶ ἀναπτύσσονται περαιτέρω σὲ ἑπόμενα μνημεῖα. Βλ. A. Grabar, «Les images des poètes et des illustrations dans leurs œuvres dans la peinture byzantine tardive», *Zograf* 10 (1979), 13-16. Ἕνα χαρακτηριστικὸ παράδειγμα ἀπαντᾷ στὸν τροῦλλο τοῦ παρεκκλησίου τῆς Μονῆς Χώρας, ὅπου οἱ μορφὲς τεσσάρων ὑμνογράφων καταλαμβάνουν τὰ σφαιρικὰ τρίγωνα πλαισιώνοντας τὴ μορφὴ τῆς Βρεφοκρατούσας, ποὺ βρίσκεται σὲ μετάλλιο στὸ ἡμισφαίριο. Underwood, *Kariye Djami, τ. 1*, 217-222, *τ. 3*, πίν. 426-436. Τὸ σχῆμα τῆς παρουσίας τῶν ὑμνογράφων στὰ σφαιρικὰ τρίγωνα δευτερευόντων τρούλλων διατηρεῖται καὶ σὲ μεταβυζαντινὰ μνημεῖα. Ἀναφέρουμε π.χ. τὸν Β τρουλλίσκο τῆς Λιτῆς τῆς Μονῆς Δοχειαρίου (1568). Ἀ. Παλιούρας, «Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Καθολικοῦ», στό: *Παρουσία Ἱερᾶς Μονῆς Δοχειαρίου*, Ἅγιον Ὄρος 2001, 308. Εἶναι ἀξιοσημείωτο ὅτι καὶ ὁ Διονύσιος ἐκ Φουρνᾶ στὶς ὁδηγίες του γιὰ τὸν τρόπο ἱστορήσεως τοῦ νάρθηκα συνιστᾷ τὴν ἀπεικόνιση ὑμνογράφων στὰ σφαιρικὰ τρίγωνα τῶν τρούλλων, ὑποδεικνύοντας μάλιστα τὰ πρόσωπα καὶ τὸ περιεχόμενο τῶν εἰλητῶν τους. *Ἑρμηνεία* 220-221.

36. Marković, Original paintings 225-226.

προφητῶν τοῦ τρούλλου[37], συνδέονται ἄμεσα μὲ τὶς θεομητορικὲς προτυπώσεις τῆς Λιτῆς. Ἡ σχέση τῶν προτυπώσεων μὲ τὰ ἀπεικονιζόμενα γεγονότα τοῦ Βίου τῆς Θεοτόκου εἶναι καὶ λειτουργική, καθὼς σὲ ὁρισμένες περιπτώσεις οἱ οἰκεῖες διηγήσεις συνιστοῦν ἀναγνώσματα τῶν θεομητορικῶν ἑορτῶν. Αὐτὸ ἰσχύει π.χ. γιὰ τὶς διηγήσεις περὶ τῆς κλίμακος καὶ τοῦ οἴκου τῆς Σοφίας, οἱ ὁποῖες ἀποτελοῦν ἑσπερινὰ ἀναγνώσματα τῶν ἑορτῶν τοῦ Γενεσίου, τοῦ Εὐαγγελισμοῦ καὶ τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου[38]. Ἡ σχέση αὐτὴ ὑφίσταται καὶ σὲ εὐρύτερο ἐπίπεδο, καθὼς οἱ παλαιοδιαθηκικὲς προτυπώσεις ποὺ ἐκφράζουν ὅλη τὴν προσδοκία τῆς πρὸ τῆς Χάριτος ἀνθρωπότητος γιὰ τὴν ἔλευση τοῦ Μεσσίου βρίσκουν τὴν ἐκπλήρωσή τους στὰ γεγονότα ποὺ ἀπεικονίζονται στὸν κυρίως ναό. Ἡ ἐπιλογὴ τῶν χώρων ἀπεικονίσεως τῶν θεμάτων (Λιτὴ καὶ κυρίως Ναὸς) εἶναι ἕνα ἐπιπλέον μέσο δηλώσεως τῆς πραγματικότητος αὐτῆς.

Δ. Οἱ παραστάσεις τῶν θεομητορικῶν προεικονίσεων, ὅπως καὶ τὸ μεγαλύτερο μέρος τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ καθολικοῦ, οἱ ὁποῖες χρονολογοῦνται στὰ 1321/2, ἔχουν ἐπιζωγραφιστεῖ καὶ ἐν μέρει ἐπιδιορθωθεῖ στὰ 1803-1804 ἀπὸ τοὺς ἁγιογράφους Βενιαμὶν καὶ Ζαχαρία, καταγομένους ἀπὸ τὴν Γαλάτιστα τῆς Χαλκιδικῆς, ἀπὸ τὰ πρῶτα μέλη τῆς ὁμωνύμου συνοδίας[39].

Σύμφωνα μὲ τὴν ἐπικρατοῦσα ἄποψη, ἡ παρέμβαση τῶν Γαλατσιάνων

37. Εἶναι ἀξιοσημείωτο, ὅτι μεταξὺ τῶν δώδεκα προφητῶν ποὺ ἀπεικονίζονται στὸ τύμπανο τοῦ κεντρικοῦ τρούλλου, τέσσερις, οἱ Ἡσαΐας, Ἰεζεκιήλ, Ἐλισσαῖος καὶ Γεδεὼν - ὁ ὁποῖος ὁρισμένες φορὲς καταχρηστικὰ συγκαταλέγεται μεταξὺ τῶν προφητῶν στὸν χῶρο τοῦ τρούλλου - «πρωταγωνιστοῦν» καὶ σὲ ἰσάριθμες παραστάσεις θεομητορικῶν προτυπώσεων στὰ σφαιρικὰ τρίγωνα τῶν τρούλλων τοῦ νάρθηκα. Ἡ περίπτωση μάλιστα τοῦ Γεδεὼν εἶναι πολὺ χαρακτηριστική, καθὼς ἡ μορφή του στὸν τροῦλλο συνοδεύεται ἀπὸ εἰλητὸ ποὺ ἀναφέρεται ἐπίσης στὸν πόκο: «καταβήσεται ὡς ὑετὸς ἐπὶ πόκον» (Ψαλμ. 71, 6). Ὑπάρχει, ἑπομένως, στὴν περίπτωση αὐτὴ μιὰ ἀπόλυτη ἀντιστοιχία τῶν συγκεκριμένων παραστάσεων τῆς Λιτῆς καὶ τοῦ κυρίως Ναοῦ. Βλ. Marković, Original paintings 221. Ἐπίσης Τ. Παπαμαστοράκης, *Ὁ διάκοσμος τοῦ τρούλου τῶν ναῶν τῆς Παλαιολόγειας περιόδου στὴ Βαλκανικὴ χερσόνησο καὶ τὴν Κύπρο*, Ἀθήνα 2001, 28-29.

38. *Προφητολόγιον* 446-451, 598-599, 648-649. Γιὰ τὴ σχέση αὐτὴ μεταξὺ τῶν παραστάσεων τῶν παλαιοδιαθηκικῶν προτυπώσεων καὶ τοῦ Βίου τῆς Θεοτόκου σὲ θεολογικὸ καὶ λειτουργικὸ ἐπίπεδο βλ. καὶ τὴν εὔστοχη ἀνάλυση τοῦ Underwood γιὰ τὴν παρόμοια περίπτωση ἀντιστοίχων παραστάσεων τοῦ παρεκκλησίου καὶ τοῦ ἐσωνάρθηκος τῆς Μονῆς Χώρας. *Kariye Djami, τ. 1*, 223-224.

39. Marković, Original paintings 221. Οἱ Βενιαμὶν καὶ Ζαχαρίας εἶναι ἀνεψιοὶ τοῦ μοναχοῦ Μακαρίου, τοῦ παλαιοτέρου γνωστοῦ μέλους τῆς συνοδίας τῶν Γαλατσιάνων. Γιὰ τοὺς Γαλατσιάνους ἁγιογράφους καὶ τὸ ἔργο τους βλ. κυρίως Ἰωακ. Αθ. Παπάγγελος, «Περὶ τῶν Γαλατσιάνων ζωγράφων τοῦ Ἁγίου Ὄρους», στό: *Ἀπὸ τὴ Μεταβυζαντινὴ Τέχνη στὴ Σύγχρονη 18ος-20ὸς αἰ. Πρακτικὰ Πανελληνίου Συνεδρίου (20-21 Νοε. 1997)*, Θεσσαλονίκη 1998, 251-294 καὶ εἰκ. 1-38, ἰδίως τὶς σ. 256-257, 268 (περὶ τῆς ἐργασίας τους στὸ Καθολικὸ τοῦ Χιλανδαρίου). Δαν. Μοναχή, Ἀ. Ντούση, *Ἡ Εἰκονογραφία τῆς Σχολῆς τῶν Γαλατσιάνων*, Ὀρμύλια Χαλκι-

ἁγιογράφων ἔγινε ἐν πολλοῖς μὲ σεβασμὸ στὰ προϋπάρχοντα δεδομένα[40]. Χαρακτηριστικὸ παράδειγμα, ὅσον ἀφορᾷ στὶς προεικονίσεις, συνιστᾷ ἡ παράσταση τοῦ πόκου τοῦ Γεδεὼν στὸ ΒΔ σφαιρικὸ τρίγωνο τοῦ Β τρούλλου. Ἡ στενὴ ὁμοιότητά της μὲ τὴν ἀντίστοιχη ἀπὸ τὴν Gračanica (1321) εἶναι ἐνδεικτικὴ τοῦ σεβασμοῦ στὸ παλαιολόγειο πρότυπο[41].

Ε. Οἱ παλαιοδιαθηκικὲς θεομητορικὲς προτυπώσεις δὲν εἶναι ἄγνωστες στὸ ἔργο τῶν Γαλατσιάνων ἁγιογράφων. Στὸ ἴδιο τὸ καθολικὸ τοῦ Χιλανδαρίου, στὸ τεταρτοσφαίριο τῆς ἀψῖδος τοῦ Ἱεροῦ Βήματος ἑκατέρωθεν τῆς Πλατυτέρας, οἱ ἁγιογράφοι ἔχουν προσθέσει μὲ δική τους πρωτοβουλία ἀνὰ τρεῖς προτομὲς προφητῶν σὲ μετάλλια[42]. Ὅλοι φέρουν σύμβολα-τύπους καὶ εἰλητὰ μὲ σχετικὸ περιεχόμενο. Συγκεκριμένα, ἀπεικονίζονται οἱ Ἰακὼβ - κλῖμαξ, Δανιὴλ - ἀλατόμητον ὄρος καὶ Ἰεζεκιὴλ - κεκλεισμένη πύλη στὰ ἀριστερὰ καὶ οἱ Γεδεὼν - πόκος, Ζαχαρίας - λυχνία καὶ Ἀββακοὺμ - κατάσκιον ὄρος στὰ δεξιά (Εἰκ. 10). Γενικὰ οἱ Γαλατσιάνοι προτιμοῦν τὴ συνοπτικὴ ἀπόδοση τῶν θεμάτων. Ἀπεικονίζεται, δηλαδή, ὁ προφήτης ἢ ὁ δίκαιος κρατώντας τὸ ἑκάστοτε σύμβολο. Τέτοιες ἀπεικονίσεις εἶναι διάσπαρτες στὰ μνημειακὰ ζωγραφικὰ σύνολα ποὺ παρήγαγε ἡ συγκεκριμένη συνοδεία. Ἕνα ἐνδιαφέρον εἰκονογραφικὸ χαρακτηριστικὸ τῶν ἀπεικονίσεων αὐτοῦ τοῦ τύπου -ἐνδεικτικὸ καὶ τῶν τάσεων καὶ ζυμώσεων τῆς περιόδου - εἶναι ἡ φανερὴ ἐξάρτησή τους ἀπὸ τὶς ἀντίστοιχες μορφὲς τοῦ Πανσελήνου στὸ Πρωτᾶτο[43]. Ἐνδεικτικὰ ἀναφέρουμε τὴ μορφὴ τοῦ Ἀαρὼν ἀπὸ τὸ παρεκκλήσιο τοῦ Τιμίου Προδρόμου τῆς Μονῆς

δικῆς 2005 (ἀναφέρεται κυρίως στὴν τεχνική τους). Τέλος βλ. τὴν πρόσφατη ἐργασία τῆς Β. Παρασκευά, *Το έργο των Γαλατσιάνων αγιογράφων Βενιαμίν Α΄ και Μακαρίου Β΄ στις Βόρειες Σποράδες κατά τον 19ο αιώνα*, (ἀδημ. διδ. διατρ.), Θεσσαλονίκη 2008.

40. Marković, Original paintings 221. Τουτός, Φουστέρης, *Εὑρετήριον* 177.

41. Βλ. φωτογραφίες καὶ τῶν δύο παραστάσεων παρὰ J. Radovanović, «La Toison de Gédéon dans la peinture serbe du Moyen âge», (σερβ. μὲ γαλλ. περίλ.), *Zograf* 5 (1974), εἰκ. 1-2, σ. 38-39.

42. Marković, Original paintings 222. Τουτός, Φουστέρης, *Εὑρετήριον* 182-183 (ἀρ. 108-114). Ἡ μορφὴ τῶν μεταλλίων αὐτῶν εἶναι στοιχεῖο ποὺ συνηγορεῖ στὴν ἀπόδοση τῶν συγκεκριμένων παραστάσεων στοὺς Γαλατσιάνους, καθὼς παρόμοια ἀπαντοῦν νὰ περιβάλουν τὶς μορφὲς τῶν Δαβὶδ καὶ Σολομῶντος στὴν παράσταση τοῦ Εὐαγγελισμοῦ στὸν Α τοῖχο τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Τιμίου Προδρόμου τῆς Μονῆς Παντοκράτορος (1819), ὁ διάκοσμος τοῦ ὁποίου εἶναι δικό τους πρωτότυπο ἔργο (Εἰκ. **11**).

43. Εἶναι εὐρέως γνωστή, χωρὶς νὰ εἶναι καὶ ἡ μοναδικὴ ἄποψη ποὺ κυκλοφοροῦσε τότε, ἡ θέση τοῦ Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ, ὁ ὁποῖος, ὅπως δηλώνει στὸ προοίμιο κιόλας τοῦ ἔργου του, θεωρεῖ τὸν Πανσέληνο ὡς τὸ μέγα πρότυπο ζωγραφικῆς καὶ προσπαθεῖ νὰ μιμηθεῖ τὴν τέχνη του. *Ἑρμηνεία* 3-4. Ἐξάλλου, οἱ Γαλατσιάνοι μένοντας ἀπὸ τὸ 1875 στὶς Καρυές, στὸ καρακαλλινὸ κελλὶ τοῦ Γενεσίου τῆς Θεοτόκου, εἶχαν τὴν εὐκαιρία νὰ μελετήσουν ἀπὸ κοντὰ τὸ ἔργο τοῦ Πανσελήνου στὸν παρακείμενο ναὸ τοῦ Πρωτάτου. Βλ. Παπάγγελος, Περὶ τῶν Γαλατσιάνων,

Παντοκράτορος (1819) καὶ αὐτὲς τῶν Μωυσῆ, Ἰακώβ, Νῶε καὶ Μελχισεδὲκ ἀπὸ τὸ παρεκκλήσιο τῆς Κοιμήσεως τῆς Μονῆς Ξενοφῶντος (1820;), οἱ ὁποῖες μάλιστα πλαισιώνουν τὴν παράσταση τῶν Εἰσοδίων τῆς Θεοτόκου (Εἰκ. 12)[44].

Μιὰ ἰδιαίτερη περίπτωση χρήσεως τῶν θεομητορικῶν προτυπώσεων στὸ ἔργο τῶν Γαλατσιάνων ἀπαντᾷ στὴν τράπεζα τῆς Μονῆς Βατοπεδίου (1786)[45]. Ἐκεῖ ἡ παράσταση τῆς Ρίζης Ἰεσσαὶ ἀπεικονίζεται σὲ συνδυασμὸ μὲ τὸ θέμα «Ἄνωθεν οἱ Προφῆται»[46] καὶ συνοδεύεται ἀπὸ μακροσκελῆ ἀφιερωτικὴ ἐπιγραφὴ τοῦ δωρητοῦ μοναχοῦ Φιλοθέου, στὴν ὁποία ἀναφέρεται ἕνας ἐντυπωσιακὸς κατάλογος προσωνυμίων τῆς Θεοτόκου. Τὰ περισσότερα ἀπὸ αὐτὰ συνιστοῦν θεομητορικὲς προεικονίσεις (π.χ. ὄρος ἀλατόμητον, κλίνη, πόκος, ὄρος κατάσκιον, Σιὼν πόλις, λαβίδα κ.ἄ.)[47].

ὑποσ. 22, σ. 256. Παρασκευά, *Το έργο των Γαλατσιάνων*, ὑποσ. 243, σ. 99. Σὲ κάποιες περιπτώσεις ἡ ὁμοιότητα εἶναι, τηρουμένων πάντοτε τῶν ἀναλογιῶν, ἐντυπωσιακή. Βλ. π.χ. τὴν μορφὴ τοῦ Νῶε φέροντος τὴν Κιβωτὸ στὸ Πρωτᾶτο καὶ στὸν νάρθηκα τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Ἁγίου Νικολάου τῆς Μονῆς Βατοπεδίου (1802), ἔργο ἀποδιδόμενο στοὺς Βενιαμὶν καὶ Ζαχαρία. Βλ. Παπάγγελος, Περὶ τῶν Γαλατσιάνων 257. Ὁ ἴδιος, «Οἱ μεταβυζαντινὲς τοιχογραφίες», στό: *Ἱερὰ Μεγίστη Μονὴ Βατοπαιδίου, Παράδοση-Ἱστορία-Τέχνη Α΄*, Ἅγιον Ὄρος 1996, εἰκ. 264, σ. 299. *Μανουὴλ Πανσέληνος*, εἰκ. 58-59, σ. 178-179.

44. Ὁ διάκοσμος τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Τιμίου Προδρόμου εἶναι ἔργο τῶν Βενιαμὶν καὶ Μακαρίου Β΄, ἐνῶ αὐτὸς τοῦ παρεκκλησίου τῆς Κοιμήσεως ἀποδίδεται στὸν Βενιαμίν. Βλ. Παπάγγελος, Περὶ τῶν Γαλατσιάνων 269.

45. Εἶναι ἔργο τοῦ Μακαρίου, τὸ πρῶτο του ἐνυπόγραφο στὸν χῶρο τοῦ Ἁγίου Ὄρους. Βλ. Παπάγγελος, Περὶ τῶν Γαλατσιάνων 254. Ἐπίσης ὁ ἴδιος, Οἱ μεταβυζαντινὲς τοιχογραφίες, εἰκ. 253, σ. 291.

46. Κατὰ μία ἄποψη, μιὰ ἀντίστοιχη παράσταση, τὸ θέμα «Ἄνωθεν οἱ Προφῆται» ζωγραφισμένο στὸ ὑπέρθυρο τῆς Ν εἰσόδου τοῦ ναοῦ τῆς Παναγίας στὴν Μακρινίτσα τοῦ Πηλίου (1775), μπορεῖ μὲ ἐπιφύλαξη νὰ ἀποδοθεῖ ἐπίσης στὸν Μακάριο, ἡ ἁγιογραφικὴ δραστηριότητα τοῦ ὁποίου ξεκίνησε ἀπὸ τὸν συγκεκριμένο χῶρο. Ἕνα ἀπὸ τὰ στοιχεῖα ποὺ συνηγοροῦν στὴν ἀπόδοση εἶναι ἀκριβῶς ἡ ἀναλογία μὲ τὴν παράσταση τῆς Τραπέζης τῆς Μονῆς Βατοπεδίου. Βλ. Παρασκευά, *Το έργο των Γαλατσιάνων*, εἰκ. 29, σ. 81 καὶ σ. 82. Ἡ παρουσία θεμάτων σχετικῶν μὲ τὶς θεομητορικὲς προτυπώσεις σὲ δύο ἀπὸ τὰ πρωιμότερα ἔργα τῆς συνοδίας ἔχει ἰδιαίτερη σημασία, γιατὶ εἶναι ἔνδειξη καὶ τῆς προτιμήσεως, ἀλλὰ καὶ τῆς ἐξοικειώσεως μὲ θέματα τέτοιου συμβολικοῦ χαρακτήρα, ἔστω καὶ «ἐν ἑτέρᾳ μορφῇ», χωρὶς δηλαδὴ τὴν ἀφηγηματικότητα καὶ τὴν πολυπλοκότητα προγενεστέρων ἀναλόγων παραδειγμάτων.

47. Θεομητορικὲς προτυπώσεις σὲ ἀφιερωτικὴ ἐπιγραφὴ ἐμφανίζονται καὶ στὸν ναὸ τῆς Παναγίας Κουμπελίδικης στὴν Καστοριὰ (περ. 1270). Ἡ ἀποσπασματικὰ σωζόμενη ἐπιγραφὴ ἔχει ὡς ἑξῆς: «...ὑετὸν ἔμψυχον ῥάβδον ὄρος τὸ κατάσκιον ἐνεργὴν βάτον σὲ προιστόρισα τοῦ θείου δόμου...» (sic). Βλ. Τ. Παπαμαστοράκης, «Η Αφιερωτική επιγραφή του ναού της Παναγίας Σκουταριώτισσας και Ακαταμαχήτου (Κουμπελίδικης) στην Καστοριά», στό: *Λαμπηδών. Αφιέρωμα στη μνήμη της Ντούλας Μουρίκη, 2*, Αθήνα 2003, 597-608. Γιὰ μιὰ διαφορετικὴ ἀνάγνωση τῆς ἐπιγραφῆς, ἡ ὁποία ὡστόσο δὲν ἐπηρεάζει τὸ περιεχόμενό της, βλ. Ι. Σίσιου, «Το εικονογραφικό πρόγραμμα στον τρούλο της Παναγίας Κουμπελίδικης και ο κοιμητηριακός χαρακτήρας του ναού», στό: *Niš and Byzantium Sixth Symposium (Niš, 3-5 June 2007), The collection of scientific works VI*, Niš 2008, 259-260.

Τὰ ἀναφερθέντα σημεῖα συνιστοῦν τὸ πλαίσιο, μέσα στὸ ὁποῖο λειτουργοῦν οἱ παραστάσεις τῶν παλαιοδιαθηκικῶν θεομητορικῶν προτυπώσεων στὴ Λιτὴ τοῦ Καθολικοῦ τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου. Ἡ ἐπιζωγράφησή τους ἀπὸ τοὺς Γαλατσιάνους ἁγιογράφους προσθέτει μιὰ ἐπιπλέον ἐνδιαφέρουσα πτυχὴ στὸ ἤδη σύνθετο καὶ πολυεπίπεδο, ἀπὸ θεολογικῆς, ἑρμηνευτικῆς καὶ συμβολικῆς ἀπόψεως, σύνολο ποὺ αὐτὲς συγκροτοῦν.



Εἰκ. 1. Ἅγιον Ὄρος. Μονὴ Χιλανδαρίου (1321/2). Λιτή. Ἡ κλῖμαξ τοῦ Ἰακώβ.



Εἰκ. 2. Ἅγιον Ὄρος. Μονὴ Χιλανδαρίου (1321/2). Λιτή. Ἡ πάλη τοῦ Ἰακὼβ μὲ τὸν Ἄγγελο.



Εἰκ. 3. Ἅγιον Ὄρος. Μονὴ Χιλανδαρίου (1321/2). Λιτή. Ὁ πόκος τοῦ Γεδεών.



Εἰκ. 4. Ἅγιον Ὄρος. Μονὴ Χιλανδαρίου (1321/2). Λιτή. Ἡ θυσία τῶν γονέων τοῦ Σαμψών.



Εἰκ. 5. Ἅγιον Ὄρος. Μονὴ Χιλανδαρίου (1321/2). Λιτή. Ἡ ὅρασις τοῦ Ἰεζεκιήλ.



Εἰκ. 6. Ἅγιον Ὄρος. Μονὴ Χιλανδαρίου (1321/2). Λιτή. Ἡ ὅρασις τοῦ Ἠσαΐου



Εἰκ. 7. Ἅγιον Ὄρος. Μονὴ Χιλανδαρίου (1321/2). Λιτή. Ἡ ἴασις τῶν ὑδάτων τῆς Ἱεριχοῦς ἀπὸ τὸν Ἐλισσαῖο.



Εἰκ. 8. Ἅγιον Ὄρος. Μονὴ Χιλανδαρίου (1321/2). Λιτή. Οἱ ἐν τῇ καμίνῳ Τρεῖς Παῖδες.



Εἰκ. 9. Ἅγιον Ὄρος. Μονὴ Χιλανδαρίου (1321/2). Λιτή. Ὁ οἶκος τῆς Σοφίας.



Εἰκ. 10. Ἅγιον Ὄρος. Μονὴ Χιλανδαρίου (1803-1804). Ἱερὸ Βῆμα.
Ἡ Πλατυτέρα μὲ Προφῆτες.



Εἰκ. 11. Ἅγιον Ὄρος. Μονὴ Παντοκράτορος. Παρεκκλήσιο Τιμίου Προδρόμου (1819). Ἱερὸ Βῆμα. Εὐαγγελισμός, Δαβίδ, Σολομών.



Εἰκ. 12. Ἅγιον Ὄρος. Μονὴ Ξενοφῶντος. Παρεκκλήσιο Κοιμήσεως Θεοτόκου (1820;). Εἰσόδια, Μωυσῆς, Ἰακώβ, Νῶε, Μελχισεδέκ.

Νίκος Μ. Μπονόβας

ΑΡΧΕΙΑΚΑ ΤΕΚΜΗΡΙΑ ΤΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ ΤΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ ΜΑΤΘΑΙΟΥ ΙΩΑΝΝΟΥ ΣΤΟ ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΟΡΟΣ ΑΓΙΟΥ ΟΡΟΥΣ (1852-1856)*

Η συλλογή, η σταχυολόγηση και η αξιολόγηση του διαθέσιμου αρχειακού υλικού *οικονομικών καταστίχων, κωδίκων ληψοδοσίας, ισολογισμών* και *δοσοληψιών* μας υποχρεώνουν να το προσεγγίσουμε ως ιστορική πηγή σημαίνουσας σημασίας. Πρόκειται για προσεκτικά κρυμμένο θησαυρό και πολύτιμο μάρτυρα καλλιτεχνικού πλούτου των αγιορείτικων μονών στους μεταβυζαντινούς χρόνους. Στα κατάστιχα με τα έσοδα-έξοδα λειτουργίας των μονών αναφέρονται οι καλλιτέχνες, τα υλικά και τα ποσά για έργα, όπως τοιχογραφίες, φορητές εικόνες, χαρακτικά, λιθανάγλυφα, ξυλόγλυπτα, αργυρεπίχρυσα και χειρόγραφα, κυρίως κατά τον 18^{ο}-19^{ο} αιώνα. Χορηγοί ήταν συχνά οι Προϊστάμενοι μονών, που φρόντιζαν και για την οργάνωση των οικονομικών αρχείων των μονών με τη συλλογή και καταγραφή δοσοληψιών κάθε είδους[1].

Τα οικονομικά κατάστιχα, που συντάχθηκαν στα μέσα του 19^{ου} αιώνα και σώζονται στο αρχείο της μονής Παντοκράτορος, παρέχουν πληροφορίες για την ανανέωση των τοιχογραφιών του καθολικού. Η ταυτόχρονη έρευνα καταστίχων και τοιχογραφιών πιστεύουμε ότι θα συμβάλει σημαντικά στη διερεύνηση του φαινομένου των επιζωγραφίσεων στον Άθω[2] που, κατά τη γνώμη μας, δεν έχει ερμηνευθεί διεξοδικά.

Στην περίπτωση του καθολικού της μονής Παντοκράτορος κρίνεται απα-

---

* Ευχαριστώ θερμά τον Φαίδωνα Χατζηαντωνίου για τις χρήσιμες συμβουλές και υποδείξεις του κατά τη συγγραφή του άρθρου.

1. Ενδεικτικά αναφέρουμε την οργάνωση του αρχείου της μονής Βατοπεδίου με 210 κώδικες και 880 κατάστιχα, η ταξινόμηση των οποίων είχε αρχίσει από το 19^{ο} αιώνα. Βλ σχετικά Κρ. Χρυσοχοΐδης, «Τό ἑλληνικό ἀρχεῖο», στο: *Ἱερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου. Παράδοση-Ἱστορία-Τέχνη*, τ. Α΄, Ἅγιον Ὄρος 1996, 620.

2. Ἰ. Π. Μαμαλάκης, *Τὸ Ἅγιον Ὄρος (Ἄθως) διὰ μέσου τῶν αἰώνων*, Θεσσαλονίκη 1971, 577. Γ. Ζωγραφίδης, «Σχόλια πάνω στήν τύχη τῆς μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς στό ἑλληνικό κράτος καί στό Ἅγιον Ὄρος, 18ος-19ος αἰ. Ἰδεολογικές ἀνακατατάξεις καί θρησκευτική τέχνη», *Γρηγόριος Παλαμᾶς* 740 (Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1991), 1056-1057.

ραίτητη η επισήμανση των σταθμών της οικοδομικής του ιστορίας. Η μονή ι-δρύθηκε λίγο πριν από το 1357 από τα αδέρφια και ανώτατους βυζαντινούς α-ξιωματούχους, μέγα στρατοπεδάρχη Αλέξιο και μέγα πριμικήριο Ιωάννη. Το καθολικό εγκαινιάσθηκε το 1362/3[3] στη ΒΔ γωνία της αυλής του μοναστηριακού συγκροτήματος[4] και είναι τρίκογχος σταυροειδής ναός αθωνικού τύπου με Λιτή (Εικ. 1), που τιμάται στη Μεταμόρφωση του Χριστού[5].

Οι αρχικές τοιχογραφίες έγιναν το 1360-70 από τον ζωγράφο Πανσέληνο[6] ή μαθητές του[7]. Ο ιατροφιλόσοφος Ιωάννης Κομνηνός τις είδε το 1698 και τις ανέφερε στο *Προσκυνητάριον τοῦ Ἁγίου Ὄρους* που εκδόθηκε στη μονή Συναγώβου (Snagov) της Βλαχίας το 1701: «... ὅλος [ο ναός] μὲ ἱστορίαν θαυμά-

---

3. Γ. Σμυρνάκης, *Τὸ Ἅγιον Ὄρος*, Πρόλογος Δ. Παπαχρυσάνθου, Εὑρετήριο Ἰ. Ταβλάκης, Καρυές Ἁγίου Ὄρους ²1988, 529-532. Κ. Βλάχος, *Ἡ χερσόνησος τοῦ Ἁγίου Ὄρους καὶ αἱ ἐν αὐτῇ μοναὶ καὶ οἱ μοναχοὶ πάλαι τε καὶ νῦν*, Βόλος 1903 (ανατύπωση *Αγιορειτική Εστία/Αθωνικά Ανάλεκτα* 2, Θεσσαλονίκη 2005), 67, 224-226, 228, 229. Δ. Β. Γόνης, «Ο χρόνος ιδρύσεως της μονής Παντοκράτορος του Αγίου Όρους (επί τη βάσει ανεκδότου εγγράφου)», στο: *Τιμητικός τόμος στον καθηγητή Γεράσιμο Κονιδάρη, «Αντίδωρον Πνευματικόν»*, Αθήνα 1981, 9, 13, 89. V. Kravari, *Actes du Pantocrator, Arcives de l' Athos XVII,* Paris 1991, 7-15, 76-81, 88-90, αρ. 4-5, 8. Ἀ. Πάρδος, *Ἀρχεῖο τῆς Ἱ. Μ. Παντοκράτορος, Ἐπιτομές ἐγγράφων 1039-1801, Μέρος Α΄, Αθωνικά Σύμμεικτα* 5, Ἐθνικὸ Ἵδρυμα Ἐρευνῶν/Ἰνστιτούτο Βυζαντινῶν Ἐρευνῶν, Ἀθήνα 1998, 10-13, 34-36, 39-48, αρ. 6-7. Κρ. Χρυσοχοΐδης, «Οἱ κτίτορες καί ἡ ἵδρυση τῆς μονῆς», στο: *Εἰκόνες Μονῆς Παντοκράτορος*, Ἅγιον Ὄρος 1998, 17-18. Τ. Παπαμαστοράκης, «Εἰκόνες 13ου-16ου αἰώνα», ὁ.π., 43-44.

4. Φ. Χατζηαντωνίου, «Νέα στοιχεία για την οικοδομική ιστορία του καθολικού της μονής Παντοκράτορος Αγίου Όρους», *Recueil des Travaux de l' Institut d' Études Byzantines/Zbornik radova Vizantološkog instituta* XLIV/2, Beograd 2007, 592, 594-597. Ο ίδιος, «Το κωδωνοστάσιο της μονής Παντοκράτορος του Αγίου Όρους», στο: *Ε΄ Επιστημονικό Συνέδριο Αγιορειτικής Εστίας, Η αρχιτεκτονική του Αγίου Όρους. Ιστορία και έρευνα*, Φάκελλος περιλήψεων ανακοινώσεων, Θεσσαλονίκη 22, 23, 24 Οκτωβρίου 2010, Θεσσαλονίκη 2010, 29-30.

5. Π. Μ. Μυλωνᾶς, *Ἄτλας τῶν εἴκοσι κυρίαρχων μονῶν*. Τεῦχος πρῶτο. *Τοπογραφία καὶ ἱστορικὴ ἀρχιτεκτονική. Ἐπεξηγηματικὸ κείμενο εἰς τὸν ἄτλαντα*, Deutsches Archäologisches Institut Berlin, Εικονογραφημένο Λεξικό τοῦ Ἁγίου Ὄρους Ἄθωνος, Bildlexikon des Heiligen Berges Athos, Wasmuth 2000, 128/Τεῦχος δεύτερο. *Φωτογραφικὴ τεκμηρίωση τοῦ τοπίου καὶ τῶν μονῶν*, 152, 154, πίν. 107.1, ένδ. Α. Βλ. και Ν. Τουτός, Γ. Φουστέρης, *Εὑρετήριον τῆς μνημειακῆς ζωγραφικῆς τοῦ Ἁγίου Ὄρους, 10ος-17ος αἰώνας,* Ἀκαδημία Ἀθηνῶν/Κέντρο Ἔρευνας τῆς Βυζαντινῆς καί Μεταβυζαντινῆς Τέχνης, Ἀθῆναι 2010, 315-325.

6. Ι. Αθ. Παπάγγελος, «Ο Θεσσαλονικεύς ζωγράφος του 14ου αιώνος Κυρ-Μανουήλ», στο: *Τριακοστό Συμπόσιο Βυζαντινῆς καί Μεταβυζαντινῆς* Ἀρχαιολογίας καί *Τέχνης*, Πρόγραμμα καί περιλήψεις ἀνακοινώσεων, Ἀθήνα, 14, 15 καί 16 Μαΐου 2010, Ἀθήνα 2010, 64.

7. Ε. Τσιγαρίδας, «Τοιχογραφίες καὶ εἰκόνες τῆς μονῆς Παντοκράτορος Ἁγίου Ὄρους», *Μακεδονικά* 18 (1978), 186-191. Ο ίδιος, «Νέα στοιχεῖα τῆς διακοσμήσεως τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Παντοκράτορος Ἁγίου Ὄρους», στο: *Ἅγιον Ὄρος, Φύση-Λατρεία-Τέχνη,* Πρακτικὰ Συνεδρίων εἰς τὸ πλαίσιον τῶν παραλλήλων ἐκδηλώσεων τῆς Ἐκθέσεως «Θησαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὄρους», τ. Β΄, Θεσσαλονίκη 2001, 47-56.

σιον ἱστορημένος»[8]. Ο Άγγλος περιηγητής, διπλωμάτης και συγγραφέας Robert Curzon επισκέφθηκε τη Μονή στα 1837 και έγραψε ότι: «... η εκκλησία είναι ωραία και παράξενη ...»[9]. Ο Ρώσος αρχαιοδίφης, περιηγητής, συλλέκτης έργων τέχνης και επίσκοπος Porphyrij Uspenskij χρονολόγησε τις τοιχογραφίες στα 1640-41[10].

Ανακαινίσεις στο συγκρότημα του καθολικού σήμαιναν επεμβάσεις στο κτίσμα και στις τοιχογραφίες από τον 14ο έως το 19ο αι. Από την άποψη αυτή, το μεγαλύτερο ενδιαφέρον συγκεντρώνουν το παρεκκλήσι της Κοιμήσεως της Θεοτόκου και ο κυρίως ναός με το Ιερό Βήμα του καθολικού.

Η παράδοση ανάγει το παρεκκλήσι στα μέσα του 14ου αιώνα[11]. Η τοιχοποιΐα χρονολογείται όμως στον 14ο-15ο αιώνα[12]. Με τις παλαιότερες τοιχογραφίες συνδέονται ίχνη χρώματος (αρχές 15ου αιώνα) στο Ιερό Βήμα[13] και η χρονολογία 1538[14] στη δυτική είσοδο. Τις νεότερες τοιχογραφίες ολοκλήρωσαν στις 31 Ιανουαρίου 1868 οι ιερομόναχοι Βενιαμίν Β΄ (Κοντράκης), Γρηγόριος και ο μοναχός Μακάριος Γ΄ της γνωστής συνοδείας μοναχών-ζωγράφων από το χωριό Γαλάτιστα της Χαλκιδικής[15].

Πριν από τα μέσα του 16ου αιώνα έγινε ένα ζωγραφικό σύνολο στη μονή, ό-

---

8. Ἰωάννου τοῦ Κομνηνοῦ, *Προσκυνητάριον τοῦ Ἁγίου Ὄρους τοῦ Ἄθωνος*. Εἰσαγωγή Ἱερομ. Ἰουστῖνος, *ἁγιορειτικὰ τετράδια* 2, Ἐκδόσεις Πανσέληνος, Καρυὲς Ἁγίου Ὄρους ²1984, 73.

9. Ἰ. Ἐ. Ἀναστασίου, «Τὸ ταξίδι τοῦ Robert Curzon Jun στὸ Ἅγιον Ὄρος το 1837», *Βυζαντινὰ* 11 (1982), 335.

10. Τουτός, Φουστέρης, *Εὑρετήριον*, ό.π., 315.

11. Σ. Πασχαλίδης, *Ιερά Μονή Παντοκράτορος. Προσκυνηματικός Οδηγός*, Άγιον Όρος 2005, 87, 106.

12. Χατζηαντωνίου, Νέα στοιχεία για την οικοδομική ιστορία, 594. Ο ίδιος, «Τεκμηρίωση της οικοδομικής ιστορίας της στέγης του 17ου αιώνα στο καθολικό της μονής Παντοκράτορος Αγίου Όρους κατά τις εργασίες αποκατάστασής της», *Μνημείο & Περιβάλλον* 9 (2005), 112.

13. Τσιγαρίδας, Τοιχογραφίες καὶ εἰκόνες, 184. Παπαμαστοράκης, Εἰκόνες 13ου-16ου αἰώνα, 45. Βλάχος, *Ἡ χερσόνησος τοῦ Ἁγίου Ὄρους*, ό.π., 228.

14. Τσιγαρίδας, Τοιχογραφίες καὶ εἰκόνες, 184, 187. Σμυρνάκης, *Τὸ Ἅγιον Ὄρος*, 531. G. Millet, J. Pargoire, L. Petit, *Recueil des inscriptions chrétiennes de l' Athos*, Première partie, Bibliothèque des Écoles Françaises d' Athènes et de Rome, fasc. 91, Paris 1904 (ανατύπωση *Αγιορειτική Εστία/Αθωνικά Ανάλεκτα* 1, Θεσσαλονίκη 2004), 56, αρ. 181.

15. Ἰ. Ἀ. Παπάγγελος, «Περὶ τῶν Γαλατσιάνων ζωγράφων τοῦ Ἁγίου Ὄρους», στο: *Από τη Μεταβυζαντινή Τέχνη στη Σύγχρονη 18ος-20ός αι.*, Πανελλήνιο Συνέδριο (20-21 Νοε. 1997), Πρακτικά, Θεσσαλονίκη 1998, 263-265, 267, 269. Βλάχος, *Ἡ χερσόνησος τοῦ Ἁγίου Ὄρους*, ό.π. Millet, Pargoire, Petit, *Recueil des inscriptions chrétiennes de l' Athos*, 56, αρ. 182. Σμυρνάκης, *Τὸ Ἅγιον Ὄρος*, 531. Τσιγαρίδας, Τοιχογραφίες καὶ εἰκόνες, ό.π. Παπαμαστοράκης, Εἰκόνες 13ου-16ου αἰώνα, ό.π. Πασχαλίδης, *Ιερά Μονή Παντοκράτορος*, 87. Τουτός, Φουστέρης, *Εὑρετήριον*, 326-328.

πως προκύπτει από την τοιχογραφία του προφήτη Ιεζεκιήλ (1535-46)[16]. Η κοίλη επιφάνειά της μαρτυρεί προέλευση από τρούλλο κτίσματος ταυτόσημου με το προϋπάρχον παρεκκλήσι των Τριών Ιεραρχών στη νότια πλευρά του καθολικού.

Μεγάλες επεμβάσεις έγιναν στον κυρίως ναό και στο Ιερό Βήμα του καθολικού. Σε χοτζέτι του 1614 αναφέρεται επέκταση της στέγης πέντε μέτρα ανατολικά[17] και ανέγερση Τυπικαριών (χώροι ΒΑ της Πρόθεσης και ΝΑ του Διακονικού)[18]. Πρόσφατες εργασίες συντήρησης αποκάλυψαν ίχνη παλαιών επισκευών στη στέγη που υπερυψώθηκε το 1623, 1638 και 1650[19], με χρήματα των Πατριαρχών Κωνσταντινουπόλεως Ανθίμου Β′ (1623) και Παϊσίου Α′ (1652-55)[20]. Νεότερη επισκευή δηλώνεται στην επιγραφή: *1849 Ιουνιου 2,* σε ξύλινη πινακίδα ζευκτού της στέγης[21].

Στη βορειοδυτική γωνία του καθολικού ανεγέρθηκε το κωδωνοστάσιο. Τεκμήρια λειτουργίας του, που εντοπίζονται στον 17ο-18ο αιώνα[22], είναι: 1. Επιγραφή με το όνομα του επισκευαστή *ZAN BATISTA TON.F* και η χρονολογία *MDCXXII* (1622) σε μία από τις καμπάνες. 2. Μαρμάρινη, επιχρωματισμένη

---

16. Τσιγαρίδας, Τοιχογραφίες καὶ εἰκόνες, 191-193, πίν. 11α-β. Νωπογραφία, στο: *Θησαυροί τοῦ Ἁγίου Ὄρους,* Ἱερὰ Κοινότης Ἁγίου Ὄρους. Ὀργανισμὸς Πολιτιστικῆς Πρωτεύουσας τῆς Εὐρώπης [κατάλογος έκθεσης], Θεσσαλονίκη 1997, ό.π., 44, ἀρ. 1.5 (Ε. Τσιγαρίδας). Παπαμαστοράκης, Εἰκόνες 13ου-16ου αἰώνα, 99, 101, εικ. 48 343, σημ. 117.

17. Ἰ. Παπάγγελος, «Παρατηρήσεις στήν οἰκοδομική ἐξέλιξη τοῦ καθολικοῦ τῆς Ἁγιορειτικῆς μονῆς τοῦ Παντοκράτορος», στο: *Ἐνδέκατο Συμπόσιο Βυζαντινῆς καί Μεταβυζαντινῆς Ἀρχαιολογίας καί Τέχνης,* Πρόγραμμα καί περιλήψεις ἀνακοινώσεων, Ἀθήνα, 31 Μαΐου, 1 καί 2 Ἰουνίου 1991, Ἀθήνα 1991, 76. Πλ. Θεοχαρίδης, «Η αρχιτεκτονική στο Άγιον Όρος την εποχή των Παλαιολόγων», στο: *Β′ Συμπόσιο Η Μακεδονία κατά την εποχή των Παλαιολόγων,* Θεσσαλονίκη 14-20 Δεκεμβρίου 1992, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης. Διεθνή Συμπόσια για τη Μακεδονία, Θεσσαλονίκη 2002, «Η αρχιτεκτονική στο Άγιον Όρος την εποχή των Παλαιολόγων», 377.

18. Β. Μεσσής, *Ναοί αθωνικού τύπου,* Θεσσαλονίκη 2010 (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή), τ. 1, 126-127 τ. 2, 74.

19. Φ. Χατζηαντωνίου, «Στοιχεία από την έρευνα στην ανωδομή του καθολικού της μονής Παντοκράτορος Αγίου Όρους», στο: *Εἰκοστό τέταρτο Συμπόσιο Βυζαντινῆς καί Μεταβυζαντινῆς Ἀρχαιολογίας καί Τέχνης,* Πρόγραμμα καί περιλήψεις ἀνακοινώσεων, Ἀθήνα, 7, 8 και 9 Μαΐου 2004, Ἀθήνα 2004, 102. Ο ίδιος, «Νέα στοιχεία από την έρευνα στο καθολικό της μονής Παντοκράτορος Αγίου Όρους», στο: *Εἰκοστό πέμπτο Συμπόσιο Βυζαντινῆς καί Μεταβυζαντινῆς Ἀρχαιολογίας καί Τέχνης,* Πρόγραμμα καί περιλήψεις ἀνακοινώσεων, Ἀθήνα, 13, 14 και 15 Μαΐου 2005, Ἀθήνα 2005, 135. Ο ίδιος, Τεκμηρίωση, 112, 118. Ο ίδιος, Νέα στοιχεία για την οικοδομική ιστορία, 587-589, 591-592.

20. Πασχαλίδης, *Ιερά Μονή Παντοκράτορος,* ό.π., 66, 74.

21. Χατζηαντωνίου, Τεκμηρίωση, 112-113.

22. Χατζηαντωνίου, Νέα στοιχεία για την οικοδομική ιστορία, 588. Βλάχος, *Ἡ χερσόνησος τοῦ Ἁγίου Ὄρους,* 227.

επιγραφή με το έτος 1735 στον δυτικό τοίχο[23]. 3. Εντοιχισμένο νόμισμα του σουλτάνου Μαχμούτ ΙΙ (1809-10)[24].

Η αποκατάσταση του καθολικού μετά την Επανάσταση του 1821 ήταν επείγουσα και εγκαινίασε μία πολύ δραστήρια περίοδο για τη μονή. Φθορές είχαν προκληθεί πριν από τον Δεκέμβριο του 1744 από την *πολυκαιρίαν* στον μεγάλο τρούλλο (*κουμπέ*) του καθολικού και υπήρχε κίνδυνος κατάρρευσης του ναού από τα νερά της βροχής, σύμφωνα με απανταχούσα που απέλυσε ο ηγούμενος Χρύσανθος, με την παράκληση για οικονομική ενίσχυση από τους πιστούς. Ανάλογες εκκλήσεις έκαναν οι ηγούμενοι Στέφανος (1758) και Μητροφάνης (1780)[25].

Το 1843 έγιναν νεοκλασικίζοντα παράθυρα[26]. Εγγραφή στο κατάστιχο του ίδιου έτους μεταδίδει: «13 [γρόσια]: 20 [παράδες]: εἰς στουμπέτζι διά τά κίμια εἰς τόν κουμπέν τοῦ καθολικοῦ»[27]. Στο χρονικό διάστημα 1847-49 ανεγέρθηκε νέος κεντρικός τρούλλος και έγιναν επισκευές στους χορούς[28].

Ο αρχιτεκτονικός τύπος και το μέγεθος της Λιτής μεταβλήθηκαν ριζικά πριν από τις επισκέψεις του Uspenskij το 1846 και το 1859[29]. Ο δυτικός τοίχος του στενού εσωνάρθηκα, τον οποίο είχε σχεδιάσει ο Barskij το 1744 (Εικ. 2)[30], καθαιρέθηκε. Στη θέση του τοποθετήθηκαν δύο κίονες για τη στήριξη των τριών τρούλλων της Λιτής, έγινε ενιαία στέγη με τον εξωνάρθηκα και καταρ-

---

23. Χατζηαντωνίου, Τεκμηρίωση, 112.

24. Χατζηαντωνίου, Νέα στοιχεία για την οικοδομική ιστορία, 596.

25. Πάρδος, *Ἀρχεῖο τῆς Ἱ. Μ. Παντοκράτορς*, 159-162, 165-166, 176-177, ἀρ. 79, 83, 93 αντίστοιχα.

26. Ἰ. Ἀ. Παπάγγελος, «Οἱ μεταβυζαντινές τοιχογραφίες», στο: *Ἱερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου. Παράδοση-Ἱστορία-Τέχνη*, τόμος Α', Ἅγιον Ὄρος 1996, 345, σημ. 73.

27. Αρχείο Μονής Παντοκράτορος, *Κατάστιχο τῆς Γενικῆς πάσης Δοσοληψίας τῆς Ἱερᾶς ἡμῶν Μονῆς τοῦ Παντοκράτορος Ἐπί τῆς Ἐπιτροπῆς ἁγίου Ἀρχιμανδρίτου Κ. Γερασίμου καί ἁγί(ου) Προηγουμένου Κ. Βαρθολομαί(ου) ἀπό τούς 1853: Μ.*[ηνός] *Ἰανουαρίου 10 καί λήγων ἄχρι τοῦ 1854: Μηνός Ἰανουαρίου 1*, φ. 65r.

28. Χατζηαντωνίου, Νέα στοιχεία για την οικοδομική ιστορία, 587, 590-592. Ο ίδιος, Τεκμηρίωση, 121.

29. P. Uspenskij, *Vostok christianskij. Afon: Istorija Afona. Castj III.2. Afon monaseskij. I. Soudba Jego s 911 po 1861 God. Otdelenije vtoroje*, Sankt Peterburg 1892 (ανέκδοτη μετάφραση κας Μιροσλάβας Δημητρίου), 417. Th. G. Stavrou, P. R. Weisensel, *Russian travelers to the Christian East from the twelfth to the twentieth century*, Slavica Publishers, Inc., Columbus, Ohio 1986, 262-263, 306-307. Κ. Κ. Παπουλίδης, *Πορφυρίου Οὐσπένσκι. Ἁγιορετικῶν Ἐποπτεία*, Ἁγιορειτική Βιβλιοθήκη, Ἅγιον Ὄρος 2005, 41. Πασχαλίδης, *Ἱερά Μονή Παντοκράτορος*, 89.

30. *Βασίλι Γκρηγκόροβιτς Μπάρσκι. Τά ταξίδια του στό Ἅγιον Ὄρος, 1725-1726, 1744-1745*, Μέ τήν φροντίδα καί τά σχόλια τοῦ ἀκαδημαϊκοῦ Π. Μυλωνᾶ, Ἁγιορειτική Ἑστία-Μουσεῖο Μπενάκη, Θεσσαλονίκη 2009, 379, 382. Μυλωνᾶς, *Ἄτλας τῶν εἴκοσι κυρίαρχων μονῶν. Τεῦχος πρῶτο*, ό.π.

γήθηκαν τα κατηχούμενα μέχρι τον Ιούνιο του 1847, όταν έγινε και η μαρμαρόστρωση του καθολικού με δαπάνη του αρχιμανδρίτη Μελετίου Κατσοράνου, επιτρόπου του μετοχίου Καστσιοάρελε Ρουμανίας. Μαρμάρινη επιγραφή στο εξωτερικό υπέρθυρο της δυτικής εισόδου της Λιτής αναφέρει: «|[1]+ΑΝΕΚΑΙΝΙΣΘΗ Ο ΠΑΡΩΝ ΝΑΡΘΗΞ |[2]ΟΜΟΥ ΜΕ ΤΟ ΕΔΑΦΟΣ ΑΥΤΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΚΑΘΟ |[3]ΛΙΚΟΥ ΘΕΙΟΥ ΝΑΟΥ ΜΕΤΑ ΤΩΝ ΛΟΙΠΩΝ ΔΙ ΕΞΟΔΩΝ |[4]ΤΟΥ ΠΑΝΟΣΙΟΛΟΓΙΩΤΑΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΑΡΧΙΜΑΝΔΡΙΤΟΥ |[5]ΚΥΡ ΜΕΛΕΤΙΟΥ ΤΟΥ ΚΑΤΣΟΡΑΝΟΥ ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΟΡΙΝΟΥ |[6]ΚΥΔΩΝΙΑΤΟΥ ΕΝ ΕΤΕΙ 1847 ΜΗΝΙ ΙΟΥΝΙΩ»[31]. Προφανώς, στο πλαίσιο της ίδιας ανακαίνισης, κατεδαφίσθηκε το παρεκκλήσι των Τριών Ιεραρχών[32].

Με την ιστορία της αρχιτεκτονικής του καθολικού της μονής Παντοκράτορος συνδέονται στενά οι αρχικές τοιχογραφίες από το 1360-70 και η επιζωγράφησή τους*. Η ανοικοδόμηση του κεντρικού τρούλλου, η επέκταση της ανατολικής καμάρας του Ιερού Βήματος και η μετασκευή της Λιτής καθορίζουν με σαφήνεια τον χρόνο της νεότερης ζωγραφικής επέμβασης στο μνημείο.

Στο σημείο αυτό οφείλουμε να σημειώσουμε ότι τα παραπάνω τμήματα του κτίσματος καθορίζουν και την ουσία της διαπραγμάτευσής μας. Εφόσον αυτά κοσμήθηκαν με νέες τοιχογραφίες, είναι προφανής η επιζωγράφηση των παλαιοτέρων τοιχογραφιών στους αρχικούς κάθετους τοίχους.

Εκτός από το παρεκκλήσι της Θεοτόκου, τοιχογραφήθηκε και το καθολικό, όπως αναφέρει ο Uspenskij[33] και μαρτυρεί γραπτή επιγραφή στο εσωτερικό υπέρθυρο της κεντρικής εισόδου στον κυρίως ναό (Εικ. 3):

Ὁ πρὶν κατηφὴς κ(αὶ) ῥυεὶς ὑπὸ χρόνου
νεὼς ὅ δ' ἱ[ε]ρὸς αὖθις αὐγάζει λίαν,
Μελέτιον εὑρὸν ὄλβιον παραστάτην,
ὅν κ(αὶ) βραβεύοι ὀλβίως ὁ παμμέδων.
τῷ ͵αωνδ´ (1854) *σωτηρίῳ ἔτει:*
Ἐποιήθη ὑπὸ Δ. Ε. βατοπαιδινοῦ.
Ζωγραφητός δ' ὁ ναός ὑπὸ ματθαίου Ἰω.[*άννου*]:[34]

---

31. Millet, Pargoire, Petit, *Recueil des inscriptions chrétiennes de l' Athos*, 51, αρ. 162. Σμυρνάκης, *Τὸ Ἅγιον Ὄρος*, 532. Βλάχος, *Ἡ χερσόνησος τοῦ Ἁγίου Ὄρους*, 227. Χατζηαντωνίου, Νέα στοιχεία για την οικοδομική ιστορία, 588, 592-593, 595. Ο ίδιος, Τεκμηρίωση, 112. Παπάγγελος, Παρατηρήσεις, ό.π. Πασχαλίδης, *Ιερά Μονή Παντοκράτορος*, 66, 81, 85.

32. Χατζηαντωνίου, Νέα στοιχεία για την οικοδομική ιστορία, 597. Τουτός, Φουστέρης, *Εὑρετήριον*, 329.

* Ε. Ν. Τσιγαρίδας, *Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων σε ναούς της Μακεδονίας*, Θεσσαλονίκη 1999, 55-80.

33. Uspenskij, *Vostok christianskij. Afon: Istorija Afona*, ό.π.

34. Σμυρνάκης, *Τὸ Ἅγιον Ὄρος*, 530-532. Βλάχος, *Ἡ χερσόνησος τοῦ Ἁγίου Ὄρους*, 227. Millet, Pargoire, Petit, *Recueil des inscriptions chrétiennes de l' Athos*, 51-52, αρ. 163. Μαμαλάκης, *Τὸ Ἅγιον Ὄρος*, 577. Τσιγαρίδας, Τοιχογραφίες καὶ εἰκόνες, 186, 188. Ζωγραφίδης,

Η επιγραφή είναι διαφωτιστική για τις ιδιαίτερες συνθήκες της εσωτερικής ιστορίας της Μονής, καθώς και για την κατάσταση του καθολικού και των τοιχογραφιών του. Μετά την αποτυχημένη Επανάσταση το 1821 στη Χαλκιδική και την εγκατάσταση τουρκικής φρουράς στο Άγιον Όρος, η αδελφότητα της μονής κατέφυγε αρχικά στη Θάσο, πριν καταλήξει στη Σκόπελο, σύμφωνα με έγγραφο από τις 15 Μαΐου 1822[35]. Το καθολικό εγκαταλείφθηκε σε άσχημη κατάσταση μέχρι το 1854, όταν άρχισε νέα ανακαίνιση με τη συμβολή του Παντοκρατορινού αρχιμανδρίτη Μελετίου Κατσοράνου.

Το κρυπτογραφημένο όνομα *Δ. Ε. βατοπαιδινοῦ* δηλώνει τον συντάκτη της επιγραφής και συνεργάτη του γνωστού ζωγράφου Ματθαίου Ιωάννου. Ταυτίζεται με τον Δωρόθεο Ευελπίδη τον Βατοπεδινό, μετέπειτα (1874) μητροπολίτη Κορυτσάς[36].

Ο ζωγράφος Ματθαίος γεννήθηκε στην Κόρινθο γύρω στα 1815, το 1848 παντρεύτηκε τη Λεμονιά Αναστασίου, κόρη του ονομαζόμενου Σερέτ Μηνά, και εγκαταστάθηκε στη Νάουσα, όπου και πέθανε το 1880[37]. Εκδήλωσε ενδιαφέρον για εργασία σε αγιορείτικες μονές. Απασχολήθηκε στην αγιογράφηση ναών (πριν από το 1834 έως το 1838) σε Βατοπεδινά μετόχια στη Μολδαβία[38]. Το 1841/42 ζωγράφισε πόρτες στο καθολικό της μονής Ζωγράφου[39]. Επιστολή του Ματθαίου (1844) στο αρχείο στο Βατοπέδι έχει θέμα την παρα-

---

Σχόλια πάνω στήν τύχη τῆς μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς, 1056. Παπάγγελος, Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες, 345, σημ. 80. Ι. Ζάρρα, *Η θρησκευτική ζωγραφική στη Θεσσαλονίκη κατά τον 19ο αιώνα. Ζωγράφοι-Εργαστήρια-Καλλιτεχνικές τάσεις*, Εκδοτικός Οίκος Αδελφών Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη 2006, 175. Τουτός, Φουστέρης, *Εὑρετήριον*, 315, 322.

35. Σμυρνάκης, *Τὸ Ἅγιον Ὄρος*, 182. Τσιγαρίδας, Τοιχογραφίες καὶ εἰκόνες, 188. Πασχαλίδης, *Ιερά Μονή Παντοκράτορος*, 37.

36. Σμυρνάκης, *Τὸ Ἅγιον Ὄρος*, 433. Millet, Pargoire, Petit, *Recueil des inscriptions chrétiennes de l' Athos*, 29, αρ. 88. Παπάγγελος, Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες, 345, σημ. 78, 80.

37. Βλάχος, *Ἡ χερσόνησος τοῦ Ἁγίου Ὄρους*, 227. Τ. Μπάϊτσης, «Χριστόδουλος Ματθαίου. Ο αγιογράφος της ανατολικής εκκλησίας», *επί Τροχάδην* (Σεπτέμβριος 1995), 170. Το 1874 ο Ματθαίος δηλώθηκε ως Ναουστιανός σε κατάλογο συνδρομητών βιβλίου. Φ. Ἠλιοῦ, Ἁγιογράφοι, «Ζωγράφοι, Χαράκτες καί Σταμπαδόροι. Ἡ μαρτυρία τῶν καταλόγων συνδρομητῶν», στο: *Μεταβυζαντινά Χαρακτικά*, Πρακτικά Επιστημονικής Ημερίδας, Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού 10 Νοεμβρίου 1995, Επιμ. Έκδοσης Α. Τούρτα, Θεσσαλονίκη 1999, 54. Παπάγγελος, Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες, 303, 344, σημ. 71. Μ. Παρχαρίδου, «Ματθαίος Ιωάννου: Οι μεταμορφώσεις μιας τεχνοτροπίας, στο: *Από τη Μεταβυζαντινή Τέχνη στη Σύγχρονη 18ος-20ός αι.*, Πανελλήνιο Συνέδριο (20-21 Νοε. 1997), Πρακτικά, Επιμ. Έκδοσης Δ. Ποιμενίδου, Θεσσαλονίκη 1998, σ. 312-313, σημ. 4. Ζάρρα, *Θρησκευτική ζωγραφική*, 173.

38. Του αποδίδεται η αγιογράφηση στον Ευαγγελισμό της Πρέτζιστας στο Γαλάτσι (πριν το 1834), στα καθολικά των μονών Ρακιτοάσας (1836), Μύρας (1837) και Αναλήψεως στη μονή της Γκόλια (1838). Παρχαρίδου, Ματθαίος Ιωάννου, 313. Δ. Δεληγιάννης, *Ρουμανία. Ελληνισμός-Τέχνη-Ορθοδοξία*, Εκδόσεις Αδάμ, Αθήνα 1995, 145.

39. Παρχαρίδου, Ματθαίος Ιωάννου, 313. Ζάρρα, *Θρησκευτική ζωγραφική*, 174.

λαβή εργαλείων και την ολοκλήρωση τοιχογραφιών στην ίδια μονή[40]. Στον ζωγράφο αποδίδονται: οι τοιχογραφίες στον νάρθηκα του καθολικού (1840), στη φιάλη (1842), στο προστώο της μονής (1845), στα παρεκκλήσια της Παναγίας Παραμυθίας (1846) και των Αγίων Αναργύρων (1847)[41], η επιζωγράφηση στον κυρίως ναό του καθολικού (1859) και σειρά εικόνων (1845-1874)[42]. Τέλος, το 1874 ο Ματθαίος δήλωσε το Βατοπέδι ως τόπο διαμονής του σε κατάλογο συνδρομητών βιβλίου[43].

Με τις τοιχογραφίες του Ματθαίου στο καθολικό της μονής Παντοκράτορος συνδέονται εγγραφές σε οικονομικά κατάστιχα της περιόδου 1853-57 που φυλάσσονται στο αρχείο της ίδιας μονής. Διασώζουν πληροφορίες για την παραμονή, τον χρόνο εργασίας, τα υλικά, τη διατροφή, την αμοιβή και τους συνεργάτες.

Στο κατάστιχο του έτους 1853 παρατίθενται οι μηνιαίες δαπάνες από τον Ιανουάριο έως τον Δεκέμβριο: «ὅσα εἰς ἔξοδα τῶν ζωγράφων εἰς βρόσιμα» για τους μήνες Ιανουάριο έως Δεκέμβριο[44]. Τον Ιανουάριο καταχωρούνται: «70:[γρόσια] εἰς τόν κύρ Ματθαίον διά τρόφιμα τοῦ: παρελθόντος: 10βρίου μηνός: γνώμη τῶν Πατέρων»[45], δηλώνοντας την έναρξη της αγιογράφησης του καθολικού τον Δεκέμβριο του 1852. Οι τροφές των ζωγράφων καταγράφονται ανά μήνα, σε οκάδες: *ρύζι, βούτυρο, ζάχαρη, καφές, ῥακί* και *κρέας* με κάποια περιοδικότητα, μία φορά *λάχανα, φασόλια, κουκιά, κόκκινο χαβιάρι* και ένα *ἀρνί τό Πάσχα* (Εικ. 4)[46]. Το ρακί και ο καφές, σύμφωνα με επεξηγήσεις, παρέχονταν από το *κελαρίκι* που ταυτίζεται με το Δοχειό, χώρο φύλαξης των τροφίμων της Μονής.

Στο πλαίσιο καταχώρησης μηνιαίων εξόδων έχει εγγραφεί δαπάνη: «180: [γρόσια]: εἰς μισθόν του: μαγείρου τῶν ζωγράφων: 6: μηνῶν: ἀνά: 30 [γρόσια]»[47]. Καταβλήθηκαν τον Δεκέμβριο αφορώντας το δεύτερο εξάμηνο του έτους 1853.

---

40. Παπάγγελος, Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες, 344, σημ. 71.

41. Millet, Pargoire, Petit, *Recueil des inscriptions chrétiennes de l' Athos*, αρ. 104, 112, σ. 33, 35 αντίστοιχα. Παπάγγελος, Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες, 287, 301, 303, 306, 341, σημ. 8, 21 345, σημ. 74-77, 88. Ε. Ν. Τσιγαρίδας, «Τά ψηφιδωτά καί οἱ βυζαντινές τοιχογραφίες», *Ἱερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου. Παράδοση-Ἱστορία-Τέχνη*, τόμος Α′, Ἅγιον Ὄρος 1996, 280, 340, σημ. 3. Ο ίδιος, Φορητές εἰκόνες, τ. Β′, 401, 647, σημ. 10. Ζάρρα, *Θρησκευτική ζωγραφική*, 175, 177.

42. Παπάγγελος, Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες, 345, σημ. 75, 78. Παρχαρίδου, Ματθαίος Ιωάννου, 313, σημ. 12. Ζάρρα, *Θρησκευτική ζωγραφική*, 175.

43. Ἠλιοῦ, Ἁγιογράφοι, «Ζωγράφοι, Χαράκτες καί Σταμπαδόροι», ό.π.

44. ΑΜΠ, *Κατάστιχο 1853*, φ. 13r-v.

45. Ό.π., φ. 13r.

46. Ό.π., φ. 13r-v.

47. Ό.π., φ. 13v.

Από τις εγγραφές προκύπτει ότι το έτος 1853 η μονή δαπάνησε συνολικά: «1,477 [γρόσια]: 20[παράδες]: ὅσα εἰς ἔξοδα τῶν ζωγράφων ἤτη βροσίμων, 252 [γρόσια]: 20[παράδες]: ὅσα εἰς νεύτι διά τήν ζωγραφίαν τῆς ἐκκλησίας και 20,416 [γρόσια]: 20[παράδες]: ὅσα εἰς μετρητά πρός τόν Κ. Ματθαῖον ζωγράφον εἰς λογαριασμόν τῶν»[48]. Σε άλλη εγγραφή αναλύονται τα ποσά που έλαβε ο Ματθαίος σε επτά άνισες δόσεις (Εικ. 5)[49].

Ακολουθούν οι εγγραφές για τους μήνες Ιανουάριο έως Μάρτιο-Οκτώβριο και Νοέμβριο του έτους 1854 από το κατάστιχο των ετών 1854-57. Η εγγραφή δαπάνης για αγορά τζαμιών για το δωμάτιο του Ματθαίου το 1854[50] αποτελεί ένδειξη φιλοξενίας του στη μονή. Στην ενότητα με τον τίτλο: «ὅσα εἰς ἔξοδα τῶν ζωγράφων ἐδῶ» καταγράφονται δαπάνες για *βούτυρο*, *ζάκχαριν*, *καφέ*, *ρακί*, *ρύζι*, *κρασί*, *κρέας*, *ὀψάριον* και *φασούλια* συνολικής αξίας 849,30 γροσίων[51]. Επιπλέον, δηλώνεται η πρόσληψη δύο μαγείρων στην υπηρεσία του Ματθαίου. Ο πρώτος εργάσθηκε το πρώτο τρίμηνο: «Εἰς τόν Γαρόφυλλον μάγειρον διά 3 Μ.[ήνας] ἄχρις 26 Μαρτίου 150 [γρόσια]» και ο δεύτερος το επόμενο διάστημα: «Εἰς τόν μάγειρον Γεώργιον διά 2½ Μ(ήνας) κ(αί) 5 ἡμέρας ἀνά 40 Γρόσια τόν Μῆνα 100 [γρόσια]»[52].

Εντυπωσιάζουν τέσσερις εγγραφές για υλικά αγιογράφησης. Η πρώτη αναφέρεται σε φύλλα χρυσού: «Εἰς τὸν Ματθαῖον ζωγράφον διά 32 τιφέδες μαλάγματος ὅπου ἔβανε εἰς τά κεφαλοκόλονα 192 [γρόσια]»[53]. Στην επόμενη εγγραφή δηλώνεται η προέλευση του υλικού: «διά τό Γράμμα ὅπου ἦλθεν ἀπό Κων[σταντινούπολη] μέ τό μάλαμα [γρόσια] 11»[54]. Η τρίτη εγγραφή αφορά: «Εἰς 100 κεφάλια σκόρδα 2,20 [γρόσια]»[55] και μπορεί να συνδυασθεί με τη χρήση του σκορδόζουμου ως συνδετικού υλικού (πρώτη ύλη) γενικά στην αγιογράφηση. Εγγραφή: «Εἰς 21½ ὀκάδ.[ες] νέφτι φευρου(αρίου). 3»[56] συνδέεται, προφανώς, με τις τοιχογραφίες του Ματθαίου. Τέλος, σημειώνεται αμοιβή 7.401 γρόσια σε τρεις δόσεις: «Ὅσα εἰς μετρητά ἔλαβεν ὁ Κ. Ματθαῖος ζωγράφων Τῇ 20 Μαρτίου ἡμ.[έρα] Σαββάτον 3.390 [γρόσια], Τῇ 4 8βρίου 2.000 [γρόσια], Τῇ 3 9βρίου 2.000 [γρόσια]».

Στην επόμενη ενότητα με τίτλο: «Δῶσις τοῦ 55: ὅσα εἰς τούς Ζωγράφους», δηλώνονται η παραμονή και η εργασία του Ματθαίου και των συνεργατών του

48. Ό.π., φ. 16r.
49. Ό.π., φ. 14r.
50. ΑΜΠ, *Κώδιξ Ἀρ. 81. Δοσοληψίας 1854. 1855. 1856.* [*18*]*57*, φ. 12v.
51. Ό.π., φ. 17v-18r.
52. Ό.π., φ. 17v.
53. Ό.π., φ. 14r.
54. Ό.π., φ. 18r.
55. Ό.π.
56. Ό.π., φ. 12r.

στη μονή, από τον Απρίλιο έως τον Δεκέμβριο του έτους 1855. Δαπάνες για *ζάχαρην, καφέν, βούτυρο, ρακί, κρέας* και *χοιρινόν* συμποσούνται σε 585,20 γρόσια[57]. Επιπλέον, δόθηκαν 8.000 γρόσια σε δύο ισόποσες δόσεις από 4.000 γρόσια: «Εἰς μετρητά τόν Κ[ύριον]. Ματθαῖον» στις 6 Αυγούστου και στις 3 Οκτωβρίου[58].

Οι επόμενες εγγραφές καλύπτουν όλο το έτος 1856. Με τη φράση: «ὅσα Εἰς Ζωγράφον Ματθαῖον κατά μῆνα» επιγράφονται δαπάνες για *καφέν, ζάχαρην, ορίζιον, ρακίον, βούτυρον, κρέας* και *ψάρια* συνολικής αξίας 1.392,2 γροσίων[59]. Άλλη εγγραφή μεταδίδει: «300 [γρόσια]: : Εἰς τόν μάγειραν τῶν Ζωγράφων διά 10: μῆνας»[60]. Σειρά από τέσσερις εγγραφές για αμοιβές του Ματθαίου δηλώνει την εξόφληση συμφωνητικού (Εικ. 6): «2.000 [γρόσια] Εἰς τόν Ματθαῖον μέρος τοῦ συμφωνητικοῦ Ἰανου[αρίου] 15, 1.000 [γρόσια] Εἰς μετρητά μέρος τοῦ συμφωνητικοῦ Αὐγ:[ούστου] και 1.000 [γρόσια] Εἰς μετρητά τα εἰς τελείαν ἐξώφλησιν τοῦ συμφωνητ:[ικοῦ] μαζί με 1.000 [γρόσια] Ἕτερα τῷ ἐδόθησαν δωρεάν καί χάριν εὐλογίας 10βρί(ου) 28:»[61].

Η εργασία του Ματθαίου το έτος 1857 δηλώνεται αόριστα με την εγγραφή: «50:[γρόσια] :Εἰς τόν Νικόλαον Θεσσαλονικέ(α) ὑπηρετήσαντι τῷ Ματθαίῳ Ζωγράφῳ: ἐγκρίσει: Συνάξεως:»[62].

Η συνολική έρευνα στο αρχείο της μονής Παντοκράτορος, από άποψη ζωγραφικής, επιτρέπει τη στενή παρακολούθηση της παραμονής και εργασίας του Ματθαίου και των συνεργατών του στη μονή. Η ακρίβεια των στοιχείων είναι σημαντική για τον προσδιορισμό επιμέρους πτυχών ενός έργου μεγάλης κλίμακας, όπως οι τοιχογραφίες του καθολικού. Οι δαπάνες συμποσούνται στο τεράστιο ποσό των 45.917 γροσίων, που καταβλήθηκαν στον Ματθαίο για εργασία στο πραγματικά μεγάλο χρονικό διάστημα από τον Δεκέμβριο του 1852 έως τον Δεκέμβριο του 1856 και για άγνωστο διάστημα στο έτος 1857.

Δεύτερη εργασία του Ματθαίου στη μονή δηλώνεται σε εγγραφή από το έτος 1857: «67: [γρόσια] :28 [παράδες]: Εἰς τόν Ζωγράφον Ματθαῖον ὅταν ἐζωγράφιζεν τόν ἅγιον Νικόλαον»[63]. Έτσι, ταυτίζεται ο ζωγράφος των τοιχογραφιών στο παρεκκλήσι του Αγίου Νικολάου, που βρίσκεται στη νότια πτέρυγα της μονής[64]. Στην ίδια άποψη οδηγεί η σύγχρονη γραπτή επιγραφή στο εσωτε-

57. Ό.π., φ. 32r-v.
58. Ό.π., φ. 32r.
59. Ό.π., φ. 47r-v.
60. Ό.π., φ. 45v.
61. Ό.π., φ. 47r-v.
62. Ό.π., φ. 62v.
63. Ό.π., φ. 63v.
64. Βλάχος, *Ἡ χερσόνησος τοῦ Ἁγίου Ὄρους*, 229. Πασχαλίδης, *Ιερά Μονή Παντοκράτορος*, 106.

ρικό υπέρθυρο του παρεκκλησίου: «|1'Ανεκαινίσθη δαπάνη τῆς μονῆς. |2'Εν ἔτει. 1857».

Η επισκόπηση των δαπανών που κατέβαλε η αδελφότητα της μονής Παντοκράτορος για την αμοιβή, τα υλικά και τη φιλοξενία του Ματθαίου Ιωάννου και των συνεργατών του, όπως καταγράφονται στα οικονομικά κατάστιχα της μονής, παρέχει τη δυνατότητα της συνολικής αποτίμησης της εργασίας των ζωγράφων. Επισημαίνουμε τα οικονομικά μεγέθη, ανάμεσα στα οποία ξεχωρίζει η αμοιβή του Ματθαίου.

Στον συγκεντρωτικό πίνακα που ακολουθεί, όπως και στα κατάστιχα, τα ποσά δηλώνονται στην τρέχουσα λογιστική μονάδα της εποχής, που είχε καθιερωθεί ευρέως στις συναλλαγές από τον 17ο αιώνα και η οποία είναι το γρόσι (= 40 παράδες)[65]:

α/α	χρονική περίοδος		δαπάνες		δαπάνες
		διατροφή	υλικά	αμοιβές	κατ' έτος
1	Δεκέμβριος 1852	70			**70**
2	Ιανουάριος-Δεκέμβριος 1853	1407,20	252,20	20.416,20	**22.076,20**
3	Ιανουάριος-Μάρτιος,	847	205,2	7.390	**8.442,20**
	Οκτώβριος, Νοέμβριος 1854				
4	Απρίλιος-Οκτώβριος 1855	585,20		8.000	**8.585,20**
5	Ιανουάριος-Δεκέμβριος 1856	1.692,20		5.000	**6.692,20**
6	1857	50			**50**
	Δεκέμβριος 1852-1857	**4.652,2**	**458**	**40.802,2**	**45.917**

Θα συνεχίσουμε την παρουσίαση των τοιχογραφιών του καθολικού της μονής Παντοκράτορος με μία σύντομη αναφορά σε ορισμένα δείγματα της εργασίας του Ματθαίου. Αυτά σχετίζονται με το ζήτημα της έκτασης της επιζωγράφισης των αρχικών τοιχογραφιών της περιόδου 1360-70 και της δημιουργίας νέων τοιχογραφιών κατά το χρονικό διάστημα 1852-1856.

65. Ε. Δ. Λιάτα, *Φλωρία δεκατέσσερα στένουν γρόσια σαράντα. Η κυκλοφορία των νομισμάτων στον ελληνικό χώρο, 15ος-19ος αι.*, Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών, Αθήνα 1996, 98-99 κ.ε. Η ίδια, Τα νομίσματα του Βενετοκρατούμενου και Τουρκοκρατούμενου Ελληνικού χώρου (15ος-18ος αι.), στο: *Η ιστορική διαδρομή της νομισματικής μονάδας στην Ελλάδα*, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών/Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Αθήνα 2002, 87. Δ. Νικολετόπουλος, Οἱ νομισματικές συνθῆκες στόν ἑλληνικό χῶρο στή διάρκεια τῆς Τουρκοκρατίας, στο: *Νομίσματα καί Χάρτες στόν Ἑλληνικό χῶρο 1204-1900*, Σεπτέμβριος-Ὀκτώβριος, κατάλογος, Μουσεῖο Μπενάκη, Κέντρο Νεοελληνικῶν Ἐρευνῶν Ἐθνικοῦ Ἱδρύματος Ἐρευνῶν, Ἀθήνα 1983, 81.

Αρχικές τοιχογραφίες εντοπίζονται στους κάθετους τοίχους του Ιερού Βήματος, του κυρίως ναού, σττον ανατολικό τοίχο του νάρθηκα και σε τόξα που στηρίζουν την οροφή. Διατηρούνται οι ακόλουθες παραστάσεις: Κοίμηση της Παναγίας, άγιοι Ιωάννης ο Πρόδρομος, Ευθύμιος, Ιωάννης ο Θεολόγος (Εικ. 7), Αντώνιος, Θεοδόσιος ο Κοινοβιάρχης, Σάββας, Αθανάσιος ο Αθωνίτης, Παχώμιος, αδιάγνωστος άγιος στον κυρίως ναό και η τρίμορφη Δέηση (Εικ. 8) στη Λιτή[66]. Η εργασία του Ματθαίου περιλαμβάνει τοιχογραφίες που καλύπτουν τις αρχικές τοιχογραφίες στον κεντρικό τρούλλο (Εικ. 9), στις καμάρες, στους μικρούς θόλους[67] και επιζωγραφήσεις σε όλο το Ιερό Βήμα, τμήματα των καθέτων τοίχων, των χορών (Εικ. 10) και της Λιτής.

Μια προσεγμένη, σχεδόν περίτεχνη, επέμβαση στα ενδύματα των μορφών και το βάθος εντοπίζεται στην παράσταση της τρίμορφης Δέησης, με τον Χριστό, την Παναγία και τον Τίμιο Πρόδρομο, που καλύπτει μεγάλο τμήμα του ανατολικού τοίχου της Λιτής, καθώς επίσης και στην Παναγία Παράκληση στον ίδιο χώρο. Η αντικατάσταση της μορφής του αγίου Μοδέστου από αυτή του αγίου Νικολάου στο Ιερό Βήμα (Εικ. 11), καθώς και των μορφών των αγίων Αλυπίου και Αντωνίου(;) αντίστοιχα από τις μορφές των αγίων Λουκά του Νέου του Στυλίτη και Συμεών του Στυλίτη στη Λιτή, αποτελούν πολύ χαρακτηριστική μαρτυρία μιας εξαιρετικά ενδιαφέρουσας πρακτικής επιζωγράφισης και ταυτόχρονα επιλεκτικής μεταβολής του αρχικού εικονογραφικού προγράμματος.

Ο Ματθαίος Ιωάννου παρέμεινε συνολικά τριάντα οκτώ μήνες στη μονή Παντοκράτορος το χρονικό διάστημα 1852-56. Έκανε τις νέες τοιχογραφίες της οροφής, των τρούλλων (Ιερό Βήμα, κυρίως ναός, Λιτή) και την επιζωγράφιση των αρχικών τοιχογραφιών (1360-70) στους κάθετους τοίχους του καθολικού, μετά την τμηματική του ανοικοδόμηση από τις αρχές του 17ου αιώνα μέχρι τα μέσα του 19ου αιώνα. Το επίτευγμα του ζωγράφου το ακολούθησε μία πραγματικά υψηλή αμοιβή, ανερχόμενη σε 40.806,2 γρόσια. Τα μεγέθη της

66. Τσιγαρίδας, Τοιχογραφίες καὶ εἰκόνες, 186-187, πίν. 5-8. Ο ίδιος, *Τοιχογραφίρς της περιόδου των Παλαιολόγων*, 55 κ.ε. Παπαμαστοράκης, Εἰκόνες 13ου-16ου αἰώνα, 44 κ.ε. Σμυρνάκης, *Τὸ Ἅγιον Ὄρος*, 530. Πασχαλίδης, *Ιερά Μονή Παντοκράτορος*, 110-113.

67. Τσιγαρίδας, Τοιχογραφίες καὶ εἰκόνες, 186, πίν. 2.β.

68. Μ. Παρχαρίδου, «Τοιχογραφία του 19ου αι. από τη Μονή της Εικοσιφοίνισσας»», στο: *Η Δράμα και ηπεριοχή της. Ιστορία και Πολιτισμός*, Πρακτικά Α΄ Επιστημονικής Συνάντησης, Δράμα 24-25 Νοεμβρίου 1989, Δράμα 1992, 367, 369. Η ίδια, «Η απεικόνιση των Αίνων στη μονή της Κοσίνιτσας (ή Εικοσιφοίνισσας)», στο: *Η Δράμα και η περιοχή της. Ιστορία και Πολιτισμός*, Πρακτικά Β΄ Επιστημονικής Συνάντησης, Δράμα 18-22 Μαΐου 1994, τ. 1, Δράμα 1998, 313. Η ίδια, Ματθαίος Ιωάννου, 314. Μ. Παρχαρίδου-Αναγνώστου, «Η απεικόνιση του κεφ. Ι΄ της Αποκάλυψης στη μονή της Κοσίνιτσας», στο: *Η Δράμα και η περιοχή της. Ιστορία και Πολιτισμός*, Πρακτικά Γ΄ Επιστημονικής Συνάντησης, Δράμα 21-24 Μαΐου 1998, Δράμα 2002, 148. Ζάρρα, *Η θρησκευτική ζωγραφική*, 84, 175.

εργασίας και της αμοιβής του Ματθαίου οδηγούν στη σκέψη ότι μπορεί να θεωρηθεί σημαντικός ζωγράφος για την εποχή του.

Η εκτίμηση ενισχύεται από τις τοιχογραφίες του στο καθολικό της μονής της Παναγίας Αχειροποιήτου ή Κοσίνιτζας στο όρος Παγγαίο. Εδώ ο Ματθαίος εργάσθηκε την περίοδο 1858-65, με βοηθούς το Βατοπεδινό μοναχό Ανανία και τον Νικόλαο από τη Θεσσαλονίκη[69]. Η αμοιβή ανήλθε σε 80.000 γρόσια[68]. Πρόκειται για έργο περιφερειακό από άποψη γεωγραφική όσον αφορά στον Άθω, συγκρίσιμο όμως με το αντίστοιχο στη μονή Παντοκράτορος.

Η έκταση του έργου του Ματθαίου στη μονή Παντοκράτορος συνδέεται άμεσα με το ζήτημα των συνεργατών του. Ενδεικτική είναι η σειρά από αόριστες αλλά συχνές αναφορές σε συνεργάτες στις εγγραφές των καταστίχων: «ὅσα εἰς ἔξοδα τῶν ζωγράφων» τις χρονιές 1853[70], 1854[71], «180: [γρόσια]: εἰς μισθόν του: μαγείρου τῶν ζωγράφων: 6: μηνῶν: ἀνά: 30 [γρόσια][72]» και «Ὅσα εἰς μετρητά ἔλαβεν ὁ Κ. Ματθαῖος ζωγράφων το 1854»[73]. Σαφή, εξάλλου, ένδειξη ομαδικής εργασίας ζωγράφων υπό τον Ματθαίο στη μονή Παντοκράτορος αποτελεί η επιγραφή στο καθολικό. Από αυτή προκύπτει η συμμετοχή του Δωροθέου Ευελπίδη του Βατοπεδινού στην ολοκλήρωση των τοιχογραφιών. Πρόκειται και για την παλαιότερη μαρτυρία δράσης του σε οργανωμένο συνεργείο ζωγράφων. Ο Δωρόθεος θα συνεργασθεί επίσης με τον Ματθαίο Ιωάννου το 1856 στην ολοκλήρωση της φορητής εικόνας-αντιγράφου της Παναγίας της Βηματάρισσας, που βρίσκεται σε προσκυνητάρι στο παρεκκλήσι του Αγίου Δημητρίου στο καθολικό της μονής Βατοπεδίου[74].

Ανεπιβεβαίωτη παραμένει η συμμετοχή του Βατοπεδινού μοναχού Ανανία στην τοιχογράφηση του καθολικού της μονής Παντοκράτορος. Πρόκειται για μαθητή και βοηθό του Ματθαίου στην τοιχογράφηση του καθολικού της μονής της Παναγίας Κοσίνιτζας το 1858-65[75].

Η παρουσία του ζωγράφου Νικόλαου στη μονή Παντοκράτορος δηλώνεται στην εγγραφή: «50:[γρόσια] :Εἰς τόν Νικόλαον Θεσσαλονικέ(α) ὑπηρετήσαντι τῷ Ματθαίῳ Ζωγράφῳ: ἐγκρίσει: Συνάξεως:» του έτους 1857[76]. Εάν η ταύτι-

69. Παρχαρίδου, Τοιχογραφία του 19ου αι., ό.π. Ζάρρα, ό.π.

70. ΑΜΠ, *Κατάστιχο 1853,* ό.π., φ. 13r-v, 14r, 16r.

71. ΑΜΠ, *Κώδιξ Ἀρ. 81*, ό.π., φ. 17v.

72. ΑΜΠ, *Κατάστιχο 1853,* ό.π., φ. 13v.

73. Ό.π., φ. 18r.

74. Σμυρνάκης, *Τὸ Ἅγιον Ὄρος*, 433. Παπάγγελος, Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες, 345, σημ. 78.

75. Παρχαρίδου, Τοιχογραφία του 19ου αι., ό.π. Η ίδια, Η απεικόνιση των Αίνων, ό.π. Η ίδια, Ματθαίος Ιωάννου, 314. Ζάρρα, *Η θρησκευτική ζωγραφική*, 84, 175.

76. ΑΜΠ, *Κώδιξ Ἀρ. 81*, ό.π., φ. 62v.

ση είναι ορθή, τότε διαθέτουμε την παλαιότερη ένδειξη εργασίας του Νικολάου ως ζωγράφου.

Συγκρίσεις του Ματθαίου Ιωάννου είναι εφικτές με σύγχρονους ομοτέχνους στον Άθω. Αναφέρουμε τους Σωφρόνιο και Νικηφόρο, που έκαναν τις τοιχογραφίες στην Τράπεζα της μονής Ξηροποτάμου (23 Οκτωβρίου 1859), με αμοιβή 22.500 γρόσια[77]. Ανάλογη εργασία έγινε από τους Νικηφόρο Β΄, Άνθιμο, Γεράσιμο και Γαβριήλ στο παρεκκλήσι της Αγίας Ζώνης (1859-60) στο Βατοπέδι και κόστισε 60.000 γρόσια[78].

Από τη σύγκριση των αποδοχών του Ματθαίου Ιωάννου με το τρέχον *ημερούσιο* (ημερομίσθιο) στο Άγιον Όρος στα μέσα του 19ου αιώνα, αυτός αναδεικνύεται σε ζωγράφο ευρείας αποδοχής. Την περίοδο 1858-60 η συνήθης αμοιβή των κοσμικών που εργάζονταν σε αγιορείτικες μονές, όπως το Βατοπέδι, κυμαινόταν από 2½ έως 5½ γρόσια το χειμώνα ή από 3 έως 7 γρόσια το καλοκαίρι[79].

Είναι φανερό ότι η παρουσία του Ματθαίου Ιωάννου στη μονή Παντοκράτορος άφησε πίσω της αρχειακά τεκμήρια. Στο παρελθόν είχαν διατυπωθεί, ωστόσο, αρνητικές κριτικές από αγιορείτες[80]. Ο Γ. Σμυρνάκης έγραψε: «Ἐν τοιχογραφίᾳ τοῦ Ναοῦ τούτου διασώζονται ἔργα τῆς Σχολῆς τοῦ Πανσελήνου ἀτυχῶς ὀλίγα ἕνεκα τῶν ἀνακαινίσεων ἀδαημόνων ζωγράφων, οἵτινες ἠθέλησαν νὰ περιβάλωσιν αὐτὰ διὰ τοῦ ἀξέστου αὐτῶν χρωστῆρος»[81]. Λιγότερο αυστηρός ήταν ο Κ. Βλάχος: «Θαυμάσιαι ἦσαν αἱ τῷ 1538 γενόμεναι τοιχογραφίαι ἐν τῷ ναῷ τούτῳ, ἅς ἡ παράδοσις ἀβασανίστως ἀποδίδωσιν εἰς τὸν Πανσέληνον. Δυστυχῶς τῷ 1854 ἀνεκαινίσθησαν ὑπὸ Ματθαίου Ἰωάννου τοῦ ἐκ Ναούσης, ὅστις ἦτο ἐκ τῶν καλυτέρων ἁγιογράφων τῆς ἐποχῆς, ἀλλ᾽ ὁ χρωστὴρ αὐτοῦ τέλεον ὠχρίασε πρὸ τῶν ἀρχαιοτέρων γραφῶν τοῦ ἀγνώστου καλλιτέχνου»[82].

Συμπεράσματα: 1. Τα οικονομικά κατάστιχα της μονής Παντοκράτορος με τις εγγραφές του 19ου αι. φωτίζουν άγνωστες πτυχές από την εργασία ανανέωσης των τοιχογραφιών του καθολικού και γενικότερα αναδεικνύονται σε σημαντική πηγή πληροφοριών για τη μελέτη της ορθόδοξης ζωγραφικής στους ό-

77. Προηγουμένου Εὐδοκίμου Ξηροποταμινοῦ τοῦ Κρητός, *Ἡ ἐν Ἁγίῳ Ὄρει Ἄθῳ ἱερά, βασιλική, πατριαρχικὴ καὶ σταυροπηγιακὴ σεβασμία μονὴ τοῦ Ξηροποτάμου 424-1925*, Θεσσαλονίκη 1971, 140. Σμυρνάκης, *Τὸ Ἅγιον Ὄρος*, 548.

78. Ν. Μπονόβας, *Όψιμη μεταβυζαντινή ζωγραφική στο Άγιον Όρος. Το εργαστήριο των Καρπενησιωτών ζωγράφων, Α΄ Κείμενο*, Θεσσαλονίκη 2009 (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή), 95.

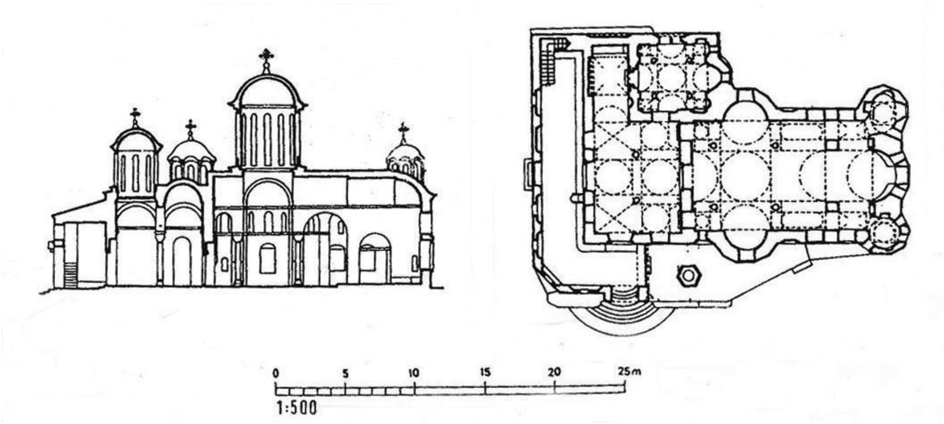
79. Ό.π., 47.

80. Τσιγαρίδας, Τοιχογραφίες καὶ εἰκόνες, 187.

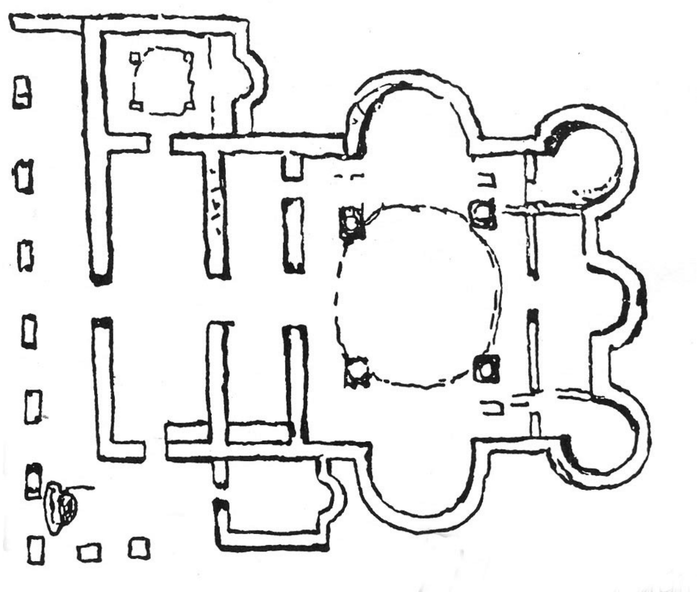
81. Σμυρνάκης, *Τὸ Ἅγιον Ὄρος*, 530.

82. Βλάχος, *Ἡ χερσόνησος τοῦ Ἁγίου Ὄρους*, 227.

ψιμους μεταβυζαντινούς χρόνου. 2. Η φιλοξενία του συνεργείου των ζωγράφων ήταν πλουσιοπάροχη, η διατροφή τους άφθονη και η αμοιβή τους υψηλότατη. 3. Η υψηλή ποιότητα της τέχνης του ζωγράφου Ματθαίου Ιωάννου είχε αναγνωρισθεί και δικαιολογεί την υψηλή αμοιβή, συγκριτικά με τους ομοτέχνους του, που είναι γνωστοί στην έρευνα, ζωγράφους, με δράση στο Άγιον στα μέσα του 19^{ου} αιώνα. 4. Η μονή Παντοκράτορος βρισκόταν σε ευρωστία. 5. Οι ιθύνοντες της μονής προσυπέγραψαν με τον Ματθαίο συμφωνητικό υψηλής αμοιβής, που αποδεικνύει την πρόθεση αξιόλογης αγιογράφησης, κατά το δυνατόν αντάξιας της αρχικής που είχε φθαρεί. 6. Η ζωγραφική επέμβαση του Ματθαίου στο καθολικό της μονής Παντοκράτορος έχει καθολικότερη αξία για τη μελέτη της ζωγραφικής στο Άγιον Όρος στους όψιμους μεταβυζαντινούς χρόνους. 7. Η παράδοση μετάκλησης στο Άγιον Όρος των σημαντικών Ελλήνων ζωγράφων, στους οποίους συγκαταλέγεται και ο Ματθαίος Ιωάννου, διατηρείται κατά τον 19ο αιώνα.



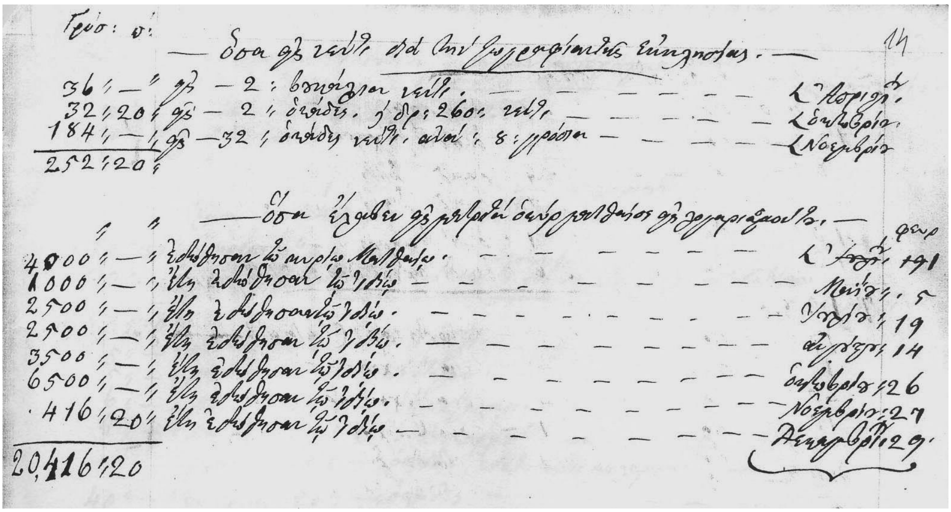
Εικ. 1. Άγιον Όρος, μονή Παντοκράτορος.
Κάτοψη του καθολικού, 1362/3 - 19ος αι.



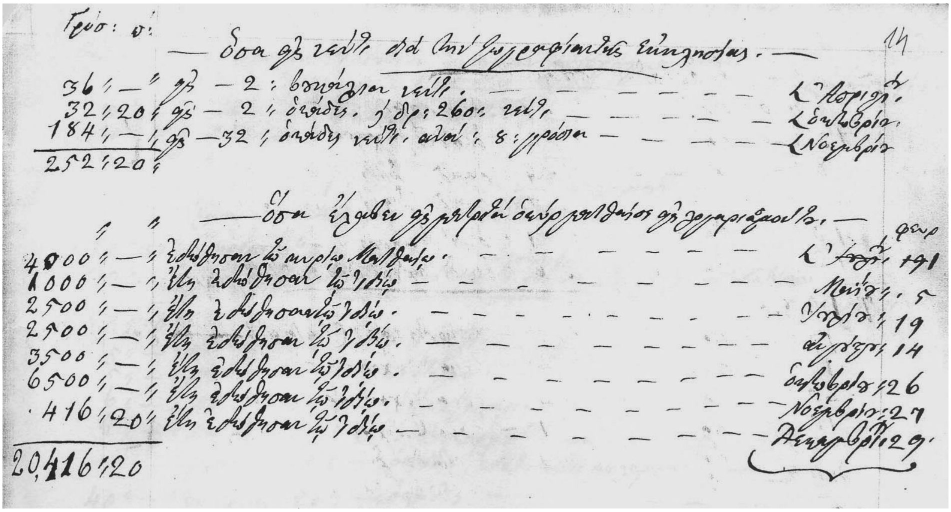
Εικ. 2. Άγιον Όρος, μονή Παντοκράτορος.
Κάτοψη του καθολικού, σχέδιο V. Barskij, 1744.



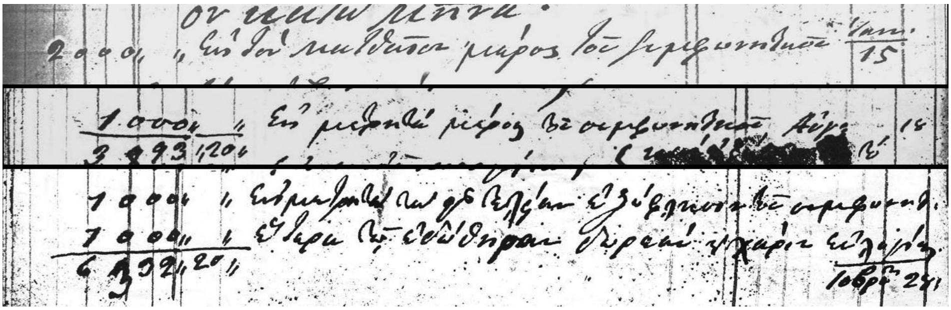
Εικ. 3. Άγιον Όρος, μονή Παντοκράτορος.
Καθολικό, επιγραφή ζωγραφικής ανανέωσης των τοιχογραφιών, 1854.



Εικ. 4. Άγιον Όρος, μονή Παντοκράτορος.
Εγγραφές με δαπάνες για τροφές του ζωγράφου Ματθαίου σε οικονομικό κατάστιχο, 1853.



Εικ. 5. Άγιον Όρος, μονή Παντοκράτορος.
Εγγραφές με αμοιβές του ζωγράφου Ματθαίου σε οικονομικό κατάστιχο, 1853.



Εικ. 6. Άγιον Όρος, μονή Παντοκράτορος.Εγγραφές με τις εξοφλητικές αμοιβές
του ζωγράφου Ματθαίου σε οικονομικό κατάστιχο, 1856.



Εικ. 7. Άγιον Όρος, μονή Παντοκράτορος. Καθολικό, οι άγιοι Ιωάννης ο Πρόδρομος, Ευθύμιος, Ιωάννης ο Θεολόγος, 1360-70 (λεπτομέρειες).



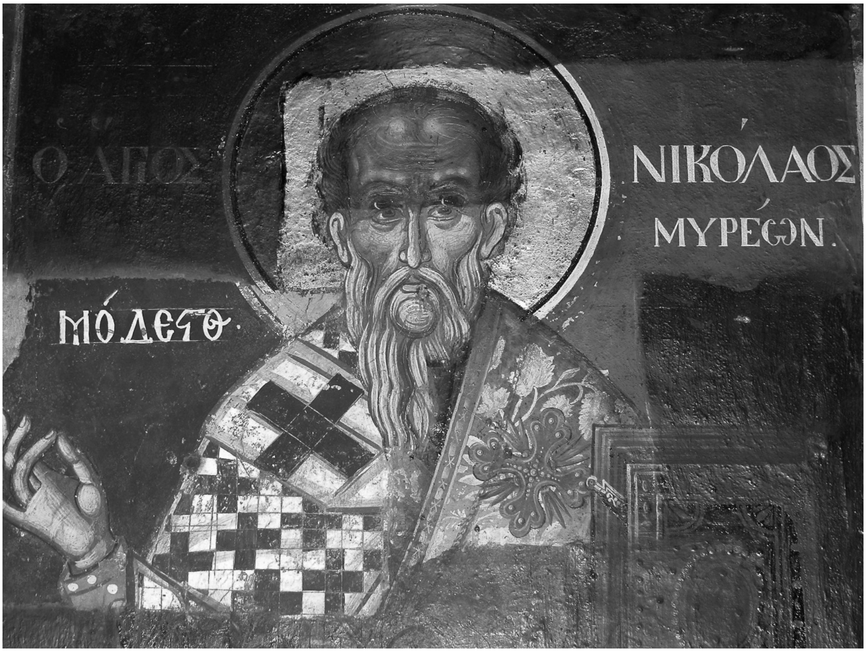
Εικ. 8. Άγιον Όρος, μονή Παντοκράτορος.
Καθολικό, Λιτή, η Τρίμορφη Δέηση, 1360-70 (λεπτομέρειες).



Εικ. 9. Άγιον Όρος, μονή Παντοκράτορος.
Καθολικό, κεντρικός τρούλος, ο άγιος Ιωσήφ ο μνήστωρ, ο προφήτης Ζαβουλών, 1360-70.



Εικ. 10. Άγιον Όρος, μονή Παντοκράτορος.
Καθολικό, βόρειος χορός, οι άγιοι Θεόδωροι ο Τήρων και ο Στρατηλάτης, 1854.



Εικ. 11. Άγιον Όρος, μονή Παντοκράτορος.
Καθολικό, Ιερό Βήμα, οι άγιοι Μόδεστος (1360-70) και Νικόλαος (1854).

Γεώργιος Χρ. Τσιγάρας

ΑΡΧΕΙΑΚΕΣ ΜΑΡΤΥΡΙΕΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΤΥΧΗ ΤΩΝ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΩΝ ΤΟΥ ΛΟΥΔΟΒΙΚΟΥ ΘΕΙΡΣΙΟΥ ΣΤΟΝ ΕΛΛΗΝΟΡΘΟΔΟΞΟ ΝΑΟ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΤΡΙΑΔΑΣ ΒΙΕΝΝΗΣ

Στὶς ἀρχὲς τοῦ 20οῦ αἰώνα ἐπικρατοῦσε ἔντονος προβληματισμὸς στὰ μέλη τῆς Κοινότητας τῆς Ἁγίας Τριάδος Βιέννης σχετικὰ μὲ τὴν κατάσταση τοῦ τοιχογραφικοῦ διακόσμου τοῦ ὁμώνυμου ναοῦ[1], ἀφοῦ οἱ μεγάλων διαστάσεων τοιχογραφίες τῆς Γέννησης καὶ τῆς Βάπτισης τοῦ Χριστοῦ παρουσίαζαν ἐκτεταμένες φθορές. Παράλληλα, ὁ χρόνος εἶχε σβήσει ἀπὸ τὴ συλλογικὴ μνήμη τῆς Κοινότητας τὴν ταυτότητα τοῦ ζωγράφου ποὺ φιλοτέχνησε τὶς τοιχογραφίες αὐτές.

Τὰ παραπάνω ζητήματα διασώζονται σὲ ἔγγραφα τοῦ ἀρχείου τῆς Κοινότητας τῆς Ἁγίας Τριάδος[2] καὶ ἀναφέρονται στὶς συζητήσεις ποὺ πραγματοποιήθηκαν στὸ Συμβουλίου τῆς Κοινότητας σχετικὰ μὲ τὴν ἀνάγκη συντήρησης τῶν δύο τοιχογραφιῶν (Εἰκ. 1-2)[3]. Γιὰ νὰ ἀντιμετωπίσει τὸ πρόβλημα τῶν

---

1. Οἱ τοιχογραφίες τοῦ κυρίως ναοῦ εἶναι ἔργο τοῦ ζωγράφου Λουδοβίκου Θείρσιου (1825-1909), ὁ ὁποῖος ἐργάστηκε στὸν ναὸ τὸ 1856. Γιὰ τὸν ζωγράφο καὶ εἰδικότερα γιὰ τὶς ἐργασίες του στὸν ναὸ αὐτὸ ἐνδεικτικὰ βλ. Δ. Παπαστᾶμος, *Ἡ ἐπίδραση τῆς Ναζαρηνῆς σκέψης στὴ νεοελληνικὴ ἐκκλησιαστικὴ ζωγραφική*, Ἀθήνα 1977, 73, 74-77. Στ. Λυδάκης, *Ἱστορία τῆς νεοελληνικῆς ζωγραφικῆς*, Ἀθήνα 1976, 86-88. *Ludwig Thiersch (1825-1909). Ölstudien und Zeichnungen eines Spätnazareners*, Aachner Kunstblätter, Ausstellungskatalog, Aachen 1979, (Lebensstufen: Griechenland). *Ludwig Thiersch (1825 München 1909). Studienblätter, Entwürfe, Vorstudien* zur Ausstellung im Rathaus Kelkheim/Taunus vom 26.2-13.3.1983, 7-8, 11. Chr. Stephan-Kaissis, «Bayern und Byzanz. Zum romantischen Byzantinismus deutscher Künstler im 19. Jahrhundert», *Mitteilungen zur Spätantiken Archäologie und Byzantinischen Kunstgeschichte* 3 (2002) 129-132. Chr. Stephan-Kaissis, «Ὁ Ludwig Thiersch καὶ οἱ Ἕλληνες καλλιτέχνες τῆς "Σχολῆς τοῦ Μονάχου"», *Ἕλληνες καλλιτέχνες στὴν Ἀκαδημία τοῦ Μονάχου τὸν 19ο καὶ 20ὸ αἰώνα*, Τελλόγλειο Ἵδρυμα Τεχνῶν, Κατάλογος ἔκθεσης, Θεσσαλονίκη 2006, 85-91.

2. Ἀρχεῖο Κοινότητας τῆς Ἁγίας Τριάδος Βιέννης. Gemeindeakten: G10, Fasz. 12 (Nr. 475) 1905-1906 Restaurierung der Ikonen.

3. Παρόμοια προβλήματα εἶχαν παρουσιασθεῖ καὶ στὶς τοιχογραφίες τοῦ πρόναου, οἱ ὁποῖες εἶχαν φιλοτεχνηθεῖ μὲ βάση τὰ σχέδια τοῦ Κὰρλ Ρὰλ ἀπὸ τοὺς μαθητές του Eduard Bitterlich καὶ August Eisenmenger (Eggert, ὅ.π. 78). Ὁ Ρὰλ εἶναι γνωστὸς καὶ ἀπὸ τὶς ἐργασίες του στὴν Ἀθήνα (Χρ. Χρήστου, *Ἡ ζωοφόρος τῶν Προπυλαίων τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν*, Ἀθήνα 2005).

φθορῶν τὸ Συμβούλιο τῆς Κοινότητας ἀνέθεσε στὸν ζωγράφο καὶ συντηρητὴ Hans Viertelberger τὴ σύνταξη πραγματογνωμοσύνης. Ὁ συντηρητής, στὶς 23 Ἀπριλίου 1901, ἀπεφάνθη ὅτι οἱ φθορὲς προέρχονται ἀπὸ τὴν ὑγρασία, ἀπὸ τὴ συγκέντρωση τῶν πιστῶν καὶ τὴν ἐπικάθηση τῆς αἰθάλης τῶν κεριῶν καὶ τοῦ θυμιάματος[4]. Τὰ μέλη, ὅμως, τῆς «Ἑξάδος» τῆς Κοινότητας ἀνησυχοῦσαν γιὰ τὸ ὕψος τῆς δαπάνης τῆς συντήρησης τῶν τοιχογραφιῶν, προβληματίζονταν ἐὰν συνέφερε νὰ συντηρηθοῦν οἱ τοιχογραφίες ἢ νὰ ἀντικατασταθοῦν μὲ σύγχρονες καί, γιὰ τὸν λόγο αὐτό, καθυστεροῦσαν νὰ λάβουν ἀποφάσεις. Μέσα ἀπὸ τὸν προβληματισμὸ αὐτὸ τῶν μελῶν τῆς «Ἑξάδος» κατέστη ἐμφανές, πενήντα χρόνια μετὰ τὴ φιλοτέχνηση τῶν τοιχογραφιῶν, ὅτι ἀγνοοῦσαν τὸ ὄνομα τοῦ ζωγράφου[5]. Γιὰ τὸν λόγο αὐτὸ ἡ Κοινότητα, στὶς 18 Ἀπριλίου 1905, ζήτησε μὲ ἔγγραφό της πρὸς τὴν Καισαροβασιλικὴ Κεντρικὴ Ἐπιτροπὴ Τέχνης καὶ Ἱστορικῶν Μνημείων νὰ ἀποφανθεῖ γιὰ τὴν καλλιτεχνικὴ ἀξία τῶν τοιχογραφιῶν καὶ νὰ προτείνει λύση γιὰ τὸν τρόπο τῆς διατήρησης καὶ τῆς συντήρησής τους. Μέλη τοῦ Συμβουλίου τῆς Κοινότητας πρότειναν ὡς λύση τὴν ἀντικατάσταση τῶν ὑπαρχουσῶν τοιχογραφιῶν μὲ σύγχρονες[6] καὶ ἡ Καισαροβασιλικὴ Κεντρικὴ Ἐπιτροπὴ Τέχνης καὶ Ἱστορικῶν Μνημείων ζήτησε, πιθανότατα, σχετικὴ πραγματογνωμοσύνη ἀπὸ τὸν ζωγράφο Hans Viertelberger καὶ τὸν καθηγητὴ M. Dreger. Τὸν Μάιο τοῦ 1905, οἱ πραγματογνώμονες ἀπεφάνθησαν ὅτι ἡ τοιχογραφία τῆς Γέννησης τοῦ Χριστοῦ παρουσιάζει λίγες φθορὲς καὶ γι' αὐτὸ μπορεῖ νὰ συντηρηθεῖ καὶ νὰ μὴν ἀντικατασταθεῖ ἀπὸ καινούργια. Στὸ ἔγγραφο αὐτὸ εἶναι φανερὴ ἡ ἄγνοια τῶν εἰδικῶν τῆς ἐποχῆς αὐτῆς στὴ Βιέννη σχετικὰ μὲ τὴν τεχνικὴ τῶν τοιχογραφιῶν, ἀφοῦ ὑποστήριξαν ὅτι αὐτὲς φιλοτεχνήθηκαν σύμφωνα μὲ τὴν τεχνικὴ τῆς κηρο-τέμπερας (ἐγκαυστική), ἐνῶ ἐπρόκειτο γιὰ νωπογραφίες. Πρότειναν τὸν καθαρισμό τους ἀπὸ τὴ σκόνη καὶ τὴν αἰθάλη, οἱ δὲ ἐπεμβάσεις νὰ γίνουν μὲ αὐγοτέμπερα[7]. Μετὰ ἀπὸ ἕνα περίπου μήνα, ἡ Κεντρικὴ Ἐπιτροπὴ Τέχνης καὶ Ἱστορικῶν Μνημείων ἀπεφάνθη ὅτι οἱ τοιχογραφίες δὲν παρουσιάζουν μεγάλες φθορές, δὲν χρειάζεται νὰ ἀπομακρυνθοῦν καὶ πρότεινε νὰ συντηρηθοῦν σύντομα, σύμφωνα μὲ τὴν πραγματογνωμοσύνη τοῦ συντηρητῆ[8].

Φαίνεται, ὅμως, ὅτι στὸ Συμβούλιο τῆς Κοινότητας ἐπικρατοῦσαν διαφορετικὲς ἀπόψεις σχετικὰ μὲ τὴν καλλιτεχνικὴ ἀξία τῶν τοιχογραφιῶν καὶ τὸ ὄνομα τοῦ ζωγράφου ποὺ τὶς φιλοτέχνησε, ἐνῶ τὸ κόστος τῆς συντήρησης δὲν ἐπέ-

4. Βλ. Παράρτημα, Ἔγγραφο 1.

5. Ἀρχικὰ θεωροῦσαν ὅτι οἱ τοιχογραφίες εἶναι ἔργο τοῦ ζωγράφου Κὰρλ Ράλ. Βλ. Παράρτημα, Ἔγγραφο 2.

6. Παράρτημα, Ἔγγραφο 2.

7. Παράρτημα, Ἔγγραφο 3.

8. Παράρτημα, Ἔγγραφο 4.

τρεπε γρήγορες ἀποφάσεις. Στὴ συνεδρίαση τῆς 28ης Δεκεμβρίου 1904, ὁ Ἱππότης Νικόλαος Σκαναβῆς, στηριζόμενος σὲ ἄποψη κάποιου εἰδικοῦ, ὑποστήριξε ὅτι οἱ τοιχογραφίες δὲν εἶναι ἔργα τοῦ Ρὰλ καί, κατὰ συνέπεια, εἶναι ἀμφιβόλου καλλιτεχνικῆς ἀξίας[9]. Ὁ Νικόλαος Σκαναβῆς πρότεινε τὴν ἀντικατάσταση τῶν τοιχογραφιῶν μὲ νέες, τὶς ὁποῖες θὰ μποροῦσε νὰ φιλοτεχνήσει ὁ βιεννέζος ζωγράφος A. H. Schram μὲ τὴν τεχνικὴ τῆς ἐλαιογραφίας. Ἀρχικὰ ἡ πρόταση τοῦ Σκαναβῆ ἔγινε δεκτὴ ἀπὸ τὸ Συμβούλιο καὶ ἀποφασίστηκε τὰ ἔξοδα γιὰ τὶς νέες τοιχογραφίες (περίπου 900 κορῶνες) νὰ ἐπιμεριστοῦν στὰ μέλη τῆς Κοινότητας[10]. Ὡστόσο, ἐνῶ τὰ μέλη τῆς Κοινότητας δὲν εἶχαν καταλήξει σὲ συμφωνία γιὰ τὸ ζήτημα τῶν τοιχογραφιῶν, στὴ Γενικὴ Συνέλευση τῆς 16ης Ἀπριλίου 1905 ὁ Κωνσταντίνος Κούρτης ἐπανῆλθε στὸ θέμα. Πρότεινε τὴν ἀποστολὴ ἐγγράφου στὴν Κεντρικὴ Ἐπιτροπὴ Ἱστορικῶν Μνημείων, μὲ τὸ ὁποῖο θὰ ζητοῦσαν γραπτὴ πραγματογνωμοσύνη σχετικὰ μὲ τὴν καλλιτεχνικὴ ἀξία τῶν τοιχογραφιῶν[11]. Προφανῶς, τὸ Συμβούλιο ἀποδέχτηκε τὴν εἰσήγηση τοῦ Κωνσταντίνου Κούρτη καὶ ἀπέστειλε στὶς 24 Ἰουνίου 1905 ἔγγραφο πρὸς τὴν Κεντρικὴ Ἐπιτροπὴ Τέχνης, ζητώντας, πέρα ἀπὸ τὴν πραγματογνωμοσύνη γιὰ τὴ συντήρηση, νὰ ἀποφανθεῖ καὶ γιὰ τὴν καλλιτεχνικὴ ἀξία τῶν τοιχογραφιῶν, ὥστε νὰ διαμορφώσει τὸ Συμβούλιο μιὰ ὁλοκληρωμένη εἰκόνα τοῦ θέματος[12].

Ἐνῶ στὴν Κοινότητα συνεχίζονταν οἱ συζητήσεις γιὰ τὴν ταυτότητα τοῦ ζωγράφου τῶν δύο τοιχογραφιῶν τοῦ δεξιοῦ τοίχου τοῦ ναοῦ καὶ ἐπικρατοῦσε ἀκόμη ἡ ἄποψη ὅτι ἐπρόκειτο γιὰ ἔργα τοῦ Κὰρλ Ρὰλ ἢ τουλάχιστον ὅτι φιλοτεχνήθηκαν σύμφωνα μὲ σχέδια τοῦ Ράλ, ὁ Γραμματέας τῆς Κοινότητας Μιχαὴλ Δοῦδος ἀνακάλυψε σὲ ἔρευνά του στὸ Ἀρχεῖο τῆς Κοινότητας ἀντίγραφο τῆς Ἐφημερίδας "Allgemeine Zeitung". Σὲ ἄρθρο τῆς ἐφημερίδας αὐτῆς, ποὺ ὑπέγραφε ὁ ἀρχιτέκτονας Θεόφιλος Χάνσεν, ἀναφέρεται ρητὰ ὅτι ὁ καθηγητὴς Λουδοβῖκος Θείρσιος φιλοτέχνησε τὶς τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ[13]. Ἡ μαρτυρία τοῦ Χάνσεν ἦταν ἀξιόπιστη, γιατὶ αὐτὸς ἐργάστηκε στὸ ναὸ τὴν ἴδια χρονικὴ περίοδο μὲ τὸν ζωγράφο.

Εἶναι προφανὲς ὅτι τὸ ζήτημα τῆς ταυτότητας τοῦ ζωγράφου, μετὰ τὴν ἀνακάλυψη τοῦ Γραμματέα τῆς Κοινότητας, ἄρχισε νὰ ἀποσαφηνίζεται καὶ προφανῶς ἡ Κοινότητα ἀπέστειλε ἐπιστολὴ στὸν Λουδοβίκο Θείρσιο, ζητώντας

---

9. Παράρτημα, Ἔγγραφο 7.

10. Εἶναι ἐνδιαφέρον ὅτι ὁ ζωγράφος A. H. Schram ὑπέβαλε στὴν Κοινότητα δύο σχέδια (1:10) μὲ τὰ πρὸς συζήτηση θέματα γιὰ νὰ ἀποφασίσουν τὰ μέλη τοῦ Συμβουλίου. Βλ. Παράρτημα, Ἔγγραφο 7.

11. Παράρτημα, Ἔγγραφο 7.

12. Παράρτημα, Ἔγγραφο 6.

13. Theophilos Hansen, «Die Umgestaltung des Pfarr- und Schulgebäudes der nichtunierten Griechen in Wien», *Allgemeine Bauzeitung*, 1861, 165.

του νὰ πιστοποιήσει τὶς πληροφορίες τοῦ Χάνσεν. Ὁ Θείρσιος ἀπάντησε ὅτι α) φιλοτέχνησε τὸ 1856 τὶς δύο τοιχογραφίες, κατ' ἐντολὴν τοῦ τότε Προέδρου τῆς Κοινότητας Ἱππότη Popp von Böhmstetten, β) ἄρχισε νὰ ἐργάζεται στὶς ἀρχὲς τοῦ 1856 καὶ τελείωσε τὸν Ὀκτώβριο τοῦ ἴδιου ἔτους, ὁπότε καὶ ἐπέστρεψε στὸ Μόναχο. Ταυτόχρονα, στὴν ἐπιστολή του αὐτὴ ὁ Θείρσιος παρέχει πληροφορίες γιὰ τὴν καλλιτεχνικὴ ἱστορία τοῦ μνημείου, ὅπως, μεταξὺ ἄλλων, ὅτι ἡ τοιχογραφία τῆς Μεταμόρφωσης τοῦ Χριστοῦ, ποὺ βρίσκεται πάνω ἀπὸ τὸ τέμπλο, εἶναι δικό του ἔργο καὶ ὅτι λίγα χρόνια μετὰ τὴν ἐργασία του στὸ ναὸ ὁ Κὰρλ Ρὰλ ἀνέλαβε νὰ φιλοτεχνήσει τὴν πρόσοψη. Στὴν ἴδια ἐπιστολή, ὁ Θείρσιος παρέχει καὶ ἄλλες μαρτυρίες γιὰ τὴν καλλιτεχνικὴ ἱστορία τοῦ μνημείου, πληροφορίες οἱ ὁποῖες πρὸς τὸ παρὸν δὲν τεκμηριώνονται ἀπὸ ἀλλοῦ[14], ὅπως ὅτι τὸ τέμπλο τοῦ ναοῦ κατασκευάστηκε πρὶν ἀπὸ τὶς ἀνακαινιστικὲς ἐργασίες τοῦ 1850, τοποθετώντας τὴν κατασκευή του στὰ χρόνια τοῦ Αὐτοκράτορα Ἰωσὴφ II[15]. Ἀναφέρει ἐπίσης ὅτι γνωρίστηκε μὲ τὸν Βαρῶνο Σίμωνα Σίνα, γνωστὸ σ' αὐτὸν γιὰ τὰ φιλότεχνα αἰσθήματά του, ὁ ὁποῖος τοῦ παρήγγειλε καὶ τρεῖς ἐλαιογραφίες ἀπὸ τὴν ἑλληνικὴ μυθολογία μὲ θέμα τὸν χάρο ὡς ψυχοπομπό, μιὰ βακχικὴ σκηνὴ καὶ τὸν ἐνταφιασμὸ τοῦ Ἀχιλλέα. Ἀναφέρει, τέλος, ὅτι οἱ πίνακες αὐτοὶ βρίσκονται σὲ μέγαρα τοῦ Σίνα[16].

Στὸ ζήτημα τῆς συντήρησης τῶν τοιχογραφιῶν παρενέβη καὶ ἡ εὐρείας κυκλοφορίας ἐφημερίδα «Neues Wiener Tagblatt»[17]. Τὸ ἀνυπόγραφο δημοσίευμά της ἀναφέρεται σὲ μιὰ ὄχι εὐχάριστη πλευρὰ τῆς συντήρησης τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ ναοῦ. Προφανέστατα, τὸ δημοσίευμα βασιζόταν σὲ πληροφορίες ποὺ δόθηκαν ἀπὸ κάποιο μέλος τοῦ Συμβουλίου, ἐκφράζοντας καὶ μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ τὶς διαφωνίες ποὺ ἐπικρατοῦσαν στὸ ἐσωτερικὸ τῆς Κοινότητας γιὰ τὸ συγκεκριμένο θέμα. Ἀναφέρεται ὅτι στὸ λαμπρὸ μνημεῖο ποὺ ἔκτισε ὁ Σίμων Σίνας παρατηρήθηκαν λανθασμένες ἐνέργειες ὅσον ἀφορᾶ στὴ συντήρηση, ἀφοῦ κάποιο μέλος τῆς Κοινότητας προχώρησε αὐθαίρετα στὴ συντήρηση καὶ

---

14. Ἀξίζει νὰ σημειωθεῖ ὅτι στὴν προφορικὴ παράδοση τῶν παλαιῶν μελῶν τῆς Κοινότητας τῆς Ἁγίας Τριάδος (1980-1990) διασώζονταν οἱ πληροφορίες ποὺ παραθέτει ὁ Θείρσιος στὴν ἐπιστολή του.

15. Τὸ τριμερὲς τέμπλο τοῦ ναοῦ φέρει εἰκόνες, οἱ ὁποῖες πιθανότατα εἶναι ἔργα τοῦ αὐστριακοῦ ζωγράφου Anton Kühlmeister, σὲ τεχνοτροπία τοῦ «Ὀρθόδοξου μπαρόκ». Σχετικὰ μὲ τὴν καλλιτεχνικὴ αὐτὴ τάση βλ. Γ. Χρ. Τσιγάρας, *Ὁ Ναὸς τοῦ Ἁγίου Γεωργίου Βιέννης. Ἱστορία καὶ Τέχνη*, Θεσσαλονίκη 2005, 171-172.

16. Παράρτημα, Ἔγγραφο 8.

17. Ἡ ἐφημερίδα κυκλοφόρησε γιὰ πρώτη φορὰ στὶς 10 Μαρτίου 1867 ἀπὸ τὸν Eduard Mayer καὶ συνέχισε τὴν κυκλοφορία της μέχρι τὸ 1945. Σχετικὰ βλ. H. W. Lang (Hrsg.): *Österreichische Retrospektive Bibliographie*. Bearbeitet an der Österreichischen Nationalbibliothek. Reihe 2: *Österreichische Zeitungen 1492-1945*, Band 3: Bibliographie der österreichischen Zeitungen 1621-1945, N-Z, Verlag K. G. Saur, München 2003, σ. 63 κ.ἑ.

καθαρισμὸ τῶν τοιχογραφιῶν, χωρὶς τὴν βοήθεια εἰδικῶν, ἀλλὰ ἁπλῶν ἐργατῶν, οἱ ὁποῖοι στὴν ἐργασία τους χρησιμοποίησαν κοινὰ καθαριστικὰ μέσα. Ὡστόσο, τὴν πλήρη καταστροφὴ τῶν νωπογραφιῶν ἀπέτρεψε ὁ Ἀρχιμανδρίτης Ζερλέντης[18], ὁ ὁποῖος, ἀντιλαμβανόμενος τὴν καταστροφὴ τῶν τοιχογραφιῶν ποὺ ἐξελίσσετο, ἀντέδρασε ἔντονα καὶ ἀπαγόρευσε τὴ συνέχιση τῶν ἐργασιῶν. Τέλος, ὁ ἀρθρογράφος πρότεινε ὅτι μόνο ἕνας σημαντικὸς καλλιτέχνης θὰ μποροῦσε ἐνδεχομένως νὰ ἐπανορθώσει, κατὰ τὸ δυνατόν, τὶς ζημιὲς ποὺ προξενήθηκαν στὶς τοιχογραφίες[19].

Τὸ δημοσίευμα τῆς ἐφημερίδας λειτούργησε προφανῶς ὡς μέσο πίεσης στὰ μέλη τῆς Κοινότητας τῆς Ἁγίας Τριάδος νὰ ἀνατεθεῖ τελικὰ ἡ συντήρηση τῶν τοιχογραφιῶν σὲ εἰδικὸ συντηρητή, ὥστε νὰ διασφαλιστεῖ ἡ μέθοδος ἡ ὁποία θὰ ἐφαρμοστεῖ στὴ συντήρηση καὶ ἀποκατάσταση τῶν τοιχογραφιῶν, μέθοδος ἡ ὁποία βεβαίως θὰ ἦταν καὶ οἰκονομικὰ συμφέρουσα.

Φαίνεται ὅτι ὁ Κωνσταντίνος Κούρτης διαφωνοῦσε, τουλάχιστον στὸ ζήτημα αὐτό, μὲ τὸν Ἱππότη Νικόλαο Σκαναβῆ, ἀφοῦ σὲ ἐπιστολὴ ποὺ ἀπέστειλε στὰ μέλη τοῦ Συμβουλίου τῆς Κοινότητας, μὲ ἡμερομηνία 5 Ἰουλίου 1905, ἀνέφερε ὅτι δὲν εἶναι τόσο σημαντικὸ τὸ ἐρώτημα ἂν οἱ τοιχογραφίες εἶναι ἔργα τοῦ Θείρσιου ἢ τοῦ Ράλ, ἀφοῦ ἀδιαμφισβήτητα ἀποτελοῦν κόσμημα γιὰ τὸν ναό. Ὑποστήριξε ὅτι ἐὰν μποροῦν νὰ συντηρηθοῦν, ὅπως προτείνει ἡ Ὑπηρεσία Μνημείων, τότε ὑπάρχει λόγος νὰ γίνει συντήρηση, ἔθεσε, ὅμως, τὴν προϋπόθεση ὅτι ἡ συντήρηση θὰ κοστίσει λιγότερα χρήματα ἀπ' ὅ,τι ἡ φιλοτέχνηση ἐλαιογραφιῶν τοῦ κατὰ τὰ ἄλλα γνωστοῦ καὶ ἱκανοῦ ζωγράφου Schram. Ὁ Κούρτης θεωροῦσε ἀκόμη ὅτι, ἂν ἐγκριθεῖ ἡ πρόταση τοῦ Σκαναβῆ καὶ ἀναλάβει ὁ ζωγράφος Schram νὰ φιλοτεχνήσει νέες ἐλαιογραφίες, τότε θὰ ὑπάρξει μιὰ καλλιτεχνικὴ ἀνακολουθία στὸν διάκοσμο τοῦ ναοῦ, γιατὶ ὑποστήριζε ὁ Κούρτης, ὄχι ἀδικαιολόγητα, ὅτι οἱ νέες συνθέσεις τοῦ Schram δὲν θὰ ἀνταποκρίνονταν στὸν χαρακτήρα τῶν ὑπαρχόντων τοιχογραφιῶν τοῦ ναοῦ καὶ θὰ ἀποτελοῦσαν, κατὰ τὴν γνώμη του, «μιὰ γροθιὰ στὸ μάτι τοῦ θεατῆ». Μὲ λεπτὴ εἰρωνεία ἀναφέρει στὸ τέλος ὁ Κούρτης ὅτι, ὅπως ἔχει ἀποδειχθεῖ, οἱ τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ φιλοτεχνήθηκαν ἀπὸ τὸν Θείρσιο. Καὶ καταλήγει: «Ἴσως, παρ' ὅλα αὐτά, ὁ Σκαναβῆς καὶ ὁ Γραμματέας μας κ. Δοῦδος νὰ παραδεχθοῦν πλέον ὅτι ὁ καθηγητὴς Θείρσιος εἶναι ἕνας σπουδαῖος καὶ γνωστὸς καλλιτέχνης. Ἂν δεν τὸν γνωρίζουν, μποροῦν οἱ δύο κύριοι νὰ πάρουν πληροφορίες γι' αὐτὸν στὸ Μόναχο…»[20].

Μετὰ ἀπὸ τὶς ἐξελίξεις αὐτές, τὸ Συμβούλιο τῆς Κοινότητας ἀποφάσισε,

18. Πιθανότατα, πρόκειται γιὰ τὸν Πάτμιο στὴν καταγωγὴ ἐφημέριο τοῦ Ναοῦ τοῦ Ἁγίου Γεωργίου Ἀρχιμανδρίτη Σεραφεὶμ Ζερλέντη. Σχετικὰ βλ. Σωφρόνιος Εὐστρατιάδης, Μητροπολίτης Λεοντοπόλεως, *Ὁ ἐν Βιέννῃ Ναὸς τοῦ Ἁγίου Γεωργίου καὶ ἡ Κοινότης τῶν Ὀθωμανῶν ὑπηκόων*, Ἐν Ἀλεξανδρείᾳ 1912, 159, 214, 216-217.

19. Σχετικὰ βλ. Παράρτημα, Ἔγγραφο 5.

20. Παράρτημα, Ἔγγραφο 9.

ὅπως ἐξάγεται ἀπὸ τὸ ἀποτέλεσμα, νὰ προχωρήσει στὴ συντήρηση τῶν τοιχογραφιῶν. Ἐν τῷ μεταξύ, στὸ ζήτημα ἀναμίχθηκε καὶ ὁ Σίμων Μεταξᾶς, ὁ ὁποῖος ἀπηύθυνε ἐπιστολὴ στὸ Συμβούλιο τῆς Κοινότητας (2 Αὐγούστου 1905), μὲ τὴν ὁποία πληροφοροῦσε τὰ μέλη του ὅτι εἶναι σημαντικὸ νὰ βρεθοῦν τὰ σχέδια τῶν τοιχογραφιῶν. Θεωροῦσε ὅτι τὰ σχέδια τοῦ Ρὰλ γιὰ τὸν πρόναο βρίσκονται στὴν κατοχὴ τοῦ γιοῦ τοῦ ζωγράφου Μπίτερλιχ, τὸν ὁποῖο μάλιστα πρότεινε γὰ νὰ ἀναλάβει καὶ τὴ συντήρηση τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ πρόναου. Ὅσον ἀφορᾶ τὰ σχέδια τῶν δύο τοιχογραφιῶν τοῦ Θείρσιου, θεωροῦσε πολὺ πιθανὸ νὰ βρίσκονται στὴν κατοχὴ τοῦ ζωγράφου καὶ ἐπίσης ὅτι αὐτὰ εἶναι σημαντικὰ γιὰ τὸ ἔργο τῆς ἀποκατάστασης τῶν τοιχογραφιῶν[21]. Προφανῶς μὲ τὴ σύμφωνη γνώμη τοῦ Συμβουλίου, ὁ Μεταξᾶς ἀπέστειλε ἐπιστολὴ στὸν Θείρσιο καὶ τὸν ρωτοῦσε γιὰ τὴν τύχη τῶν σχεδίων τῶν δύο τοιχογραφιῶν. Σὲ ἐπιστολὴ τοῦ Μεταξᾶ πρὸς τὴν Κοινότητα (7 Φεβρουαρίου 1906) ἐνσωματώνεται καὶ ἡ ἀπαντητικὴ ἐπιστολὴ τοῦ Θείρσιου πρὸς αὐτόν.

Στὴν ἐπιστολὴ τοῦ Θείρσιου καταγράφονται ἐνδιαφέρουσες πληροφορίες γιὰ τὴν τύχη τῶν σχεδίων τῶν ἔργων του, στοιχεῖα γνωστὰ βέβαια καὶ ἀπὸ ἀλλοῦ. Ὁ Θείρσιος ἀναφέρει ὅτι δὲν ἔχει πιὰ στὴν κατοχή του τὰ σχέδια, γιατὶ τὰ δώρισε μαζὶ μὲ ἄλλα τῶν ναῶν τῆς Ἁγίας Πετρούπολης[22] στὸν Γεώργιο Λαμπάκη, γραμματέα τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας στὴν Ἀθήνα[23]. Δὲν παρέλειψε νὰ ἀναφέρει ὅτι θεωρεῖ τὸν Λαμπάκη ἐκλεκτό του φίλο καὶ μαθητή του, παρ' ὅλο ποὺ ὁ Λαμπάκης δὲν εἶναι ζωγράφος, στὴ γνώση καὶ μελέτη τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς, ἀπὸ τὴν ἐποχὴ ποὺ ὁ Λαμπάκης σπούδαζε στὸ Μόναχο[24]. Ὁ Θείρσιος προτρέπει τὸν Μεταξᾶ νὰ ἀπευθυνθεῖ στὸν Λαμπάκη καὶ θεωρεῖ ὅτι σίγουρα θὰ τὸν ἐξυπηρετήσει. Ὅσον ἀφορᾶ δὲ στὸ θέμα τῆς συντηρήσεως τῶν τοιχογραφιῶν, ὁ Θείρσιος γράφει ὅτι ἤδη ἀπήντησε σὲ ἐπιστολὴ ποὺ ἔλαβε ἀπὸ τὴ Βιέννη ὅτι οἱ τοιχογραφίες του εἶναι φιλοτεχνημένες

21. Παράρτημα, Ἔγγραφο 10.

22. Γιὰ τὶς ἐργασίες τοῦ Θείρσιου στοὺς δύο ἀνακτορικοὺς ναοὺς τοῦ Μιχαὴλ καὶ Νικολάου Νικολάγιεβιτς, ἀδελφῶν τοῦ αὐτοκράτορα (1860-1864), βλ. *Ludwig Thiersch (1825 München 1909)*, ὅ.π. 12.

23. Εἶναι γνωστὸ ὅτι τὸ 1890 ὁ Θείρσιος δώρισε στὴ Χριστιανικὴ Ἀρχαιολογικὴ Ἑταιρεία 111 σχέδια πού εἶχε χρησιμοποιήσει γιὰ τὴν ἁγιογράφηση τῶν Ναῶν τῆς Σωτήρας Λυκοδήμου Ἀθηνῶν καὶ τῶν ἀνακτορικῶν ναῶν τοῦ Μιχαὴλ καὶ Νικολάου Νικολάγιεβιτς στὴν Ἁγία Πετρούπολη. Σχετικὰ βλ. Στ. Λυδάκης, *Ἱστορία*, ὅ.π. 88. *Ludwig Thiersch (1825-1909). Ölstudien und Zeichnungen eines Spätnazareners*, ὅ.π. Α. Λ(αζαρίδου), «Ὁ Λαμπάκης, ὁ Λουδοβῖκος Θείρσιος καὶ ἡ ναζαρηνὴ ζωγραφική», στό: Ὄ. Γκράτσιου, Ἀ. Λαζαρίδου (ἐπιμ.), *Ἀπὸ τὴ Χριστιανικὴ Συλλογὴ στὸ Βυζαντινὸ Μουσεῖο (1884-1930)*, Κατάλογος ἔκθεσης, Ἀθήνα 2006, 219-220. Τὸ 1891 πραγματοποιήθηκε ἔκθεση τῶν σχεδίων του στὸ Ζάππειο [Ε. Γ. Μέξης, Ἡ ἔκθεσις τῶν σχεδιαγραφημάτων τοῦ Θειρσίου, *Ἑβδομὰς* 38 (9.11.1891) 2-3].

24. Γιὰ τὸν Γεώργιο Λαμπάκη βλ. Γκράτσιου, Λαζαρίδου (ἐπιμ.), *ὅ.π.* 161-164, ὅπου καὶ βιβλιογραφία.

μὲ τὴν τεχνικὴ τῆς νωπογραφίας, δηλαδὴ μὲ καθαρὸ νερὸ σὲ βρεμμένο ἀσβέστη, καὶ ὡς ἐκ τούτου μποροῦν εὔκολα νὰ ἐπιδιορθωθοῦν μὲ χρώματα τέμπερας. Εἶναι ἐνδιαφέρον ὅτι ὁ Θείρσιος συμφωνεῖ γενικὰ μὲ τὸ πόρισμα τοῦ Viertelberger γιὰ τὴ συντήρηση, ἐκτὸς ἀπὸ τὴ διαπίστωση τοῦ συντηρητῆ ὅτι οἱ τοιχογραφίες φιλοτεχνήθηκαν μὲ τὴν τεχνικὴ τῆς τέμπερας. Ἐπισημαίνει γιὰ μιὰ ἀκόμη φορὰ ὅτι οἱ τοιχογραφίες του ἐκτελέστηκαν μὲ τὴν τεχνικὴ τῆς νωπογραφίας καὶ μποροῦν νὰ ἐπιδιορθωθοῦν μὲ τέμπερα καὶ ἐκφράζει τὴ χαρά του, ἐπειδὴ ἡ Ὑπηρεσία ἀποφάνθηκε ὑπὲρ τῆς διατηρήσεως τῶν ἔργων του.

Μετὰ τὴν παράθεση τῆς ἐπιστολῆς τοῦ Θείρσιου, ὁ Σίμων Μεταξᾶς προτείνει στὸ ἔγγραφό του νὰ ζητήσει ἡ Κοινότητα μὲ ἐπιστολή της στὴν Χριστιανικὴ Ἀρχαιολογικὴ Ἑταιρεία τὰ σχέδια του Θείρσιου. Θεωρεῖ ὅτι εἶναι τόσο ἄσχημη ἡ κατάσταση τῆς παράστασης τῆς Γέννησης τοῦ Χριστοῦ, ποὺ εἰδικὰ γι' αὐτὸ εἶναι ὑψίστης σημασίας ἡ κατοχὴ τῶν σχεδίων γιὰ τὴν καλύτερη ἐπιδιόρθωση. Ἐπίσης σημαντικὸ θεωρεῖ νὰ βρεθοῦν τὰ σχέδια γιὰ ἕνα πολὺ κατεστραμμένο τμῆμα τοιχογραφιῶν στὸν πρόναο καὶ γιὰ τὸν σκοπὸ αὐτὸ προτείνει, μαζὶ μὲ τὴν αἴτηση γιὰ τὰ σχέδια τοῦ Θειρσίου, νὰ στείλουν καὶ τὶς φωτογραφίες τῶν τοιχογραφιῶν γιὰ νὰ μὴν δημιουργηθεῖ σύγχυση. Ἐπισημαίνει δὲ ἐμφαντικὰ νὰ σταλοῦν τὰ σωστὰ σχέδια[25].

Τὸ κόστος τῆς συντήρησης τῶν δύο τοιχογραφιῶν τοῦ Θείρσιου καὶ αὐτῶν τοῦ πρόναου, ἔργο τοῦ Κὰρλ Ράλ, ἀνῆλθε στὶς 2.880 Κορῶνες, σύμφωνα μὲ τὸν προϋπολογισμὸ ποὺ κατέθεσε ὁ συντηρητὴς Hans Viertelberger[26]. Μετὰ ἀπὸ τὴν τελικὴ ἀπόφαση τῆς Κοινότητας, ὁ Νικόλαος Σκαναβῆς ἀπέστειλε, στὶς 9 Ἰουνίου 1906, ἐπιστολὴ πρὸς τὴν Κοινότητα, μὲ τὴν ὁποία ζητοῦσε νὰ ἐπιστραφοῦν τὰ σχέδια στὸν ζωγράφο A. H. Schram.

Τέλος, ἡ Κοινότητα στὶς 26 Ἰουνίου 1906 εὐχαρίστησε τὴν Καισαροβασιλικὴ Κεντρικὴ Ἐπιτροπὴ Τέχνης καὶ Ἱστορικῶν Μνημείων γιὰ τὴ στήριξη τῶν ἐργασιῶν τῆς συντήρησης τῶν δύο τοιχογραφιῶν τοῦ Ναοῦ τῆς Ἁγίας Τριάδος καὶ προσκάλεσε τὰ μέλη τῆς Ἐπιτροπῆς νὰ ἐπισκεφθοῦν τὸ μνημεῖο καὶ νὰ δοῦν τὸ ἀποτέλεσμα τῆς συντήρησης.

Ἡ παρουσίαση τῶν στοιχείων αὐτῶν ἀναδεικνύει ἕνα ἐνδιαφέρον ζήτημα, ποὺ ἀπασχόλησε γιὰ ἕξι περίπου χρόνια τὴν Κοινότητα τῆς Ἁγίας Τριάδος. Ὁ προβληματισμὸς τῶν μελῶν τῆς Κοινότητας δείχνει τὸ ἐνδιαφέρον τῶν Ἑλλήνων τῆς Διασπορᾶς γιὰ τὴν τέχνη. Μὲ τὴ λεπτομερὴ ἔρευνα ποὺ πραγματοποίησαν καὶ τὴν ἐνδελεχὴ ἐξέταση τῶν στοιχείων διέσωσαν ἕνα σημαντικὸ μέρος τοῦ ἔργου τοῦ Λουδοβίκου Θείρσιου στὴ Βιέννη, ἕνα καλὸ παράδειγμα τῆς ἐκκλησιαστικῆς τέχνης τῶν Ναζαρηνῶν, καὶ τὴν καλλιτεχνικὴ ἑνότητα ἑνὸς ἐντυπωσιακοῦ μνημείου τῆς Ὀρθόδοξης Ἐκκλησίας στὴν Αὐστροουγγαρία.

25. Βλ. Παράρτημα, Ἔγγραφο 11.
26. Βλ. Παράρτημα, Ἔγγραφα 12, 13.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

1

Offert Viertelberger

Hohes Präsidium

Über Aufforderung des Herrn Constantin Curti hat sich der ergebenst Gefertigte am 18. April d.J. mit Herrn v. Curti in die griechische Kirche zur heiligen Dreifaltigkeit am Fleischmarkt begeben und in Gegenwart des Herrn Archimandriten dieser Kirche die Beschädigungen an den Fresken in der Kirche und in der Vorhalle in Augenschein genommen und erlaubt er sich folgendes Gutachten über den Befund sowie über eine Herstellung der Fresken wie folgt abzugeben:

Die Wandgemälde sind zweifellos schadhaft geworden. Die Ursache kann ich nicht in dem Umstande finden, daß Eindringen der Feuchtigkeit von außen durch die Mauer erfolgt sein soll, nachdem das Mauerwerk, an dem die Fresken angebracht sind, erstens ganz aus Ziegeln gebaut ist und zweitens auch nicht der Wetterseite ausgesetzt, sondern im Gegenteil, nach der Außenseite hin durch den Lichthof des Nachbarhauses gegen den direkten Anfall von Regen und Schnee geschützt ist.

Meine Ansicht geht dahin, daß die Beschädigung der Fresken nur in der Weise erfolgt ist, daß sich die Dünste, welche durch die angesammelte Menschenmenge und durch Weihrauch und Kerzenbeleuchtung hervorgerufen werden, sich nachdem Erkalten der Kirche zu Wasser kondensieren und an die Bilder anlegen und durch die Feuchtigkeit eine Pilzbildung platzgegriffen hat.

Dieser Übelstand wäre wohl sehr leicht zu vermeiden, wenn die Kirche zweitweise und nach Erfordernis gut ventiliert würde.

Diese meine Ansicht, daß die Beschädigung der Bilder durch schlechte und mangelhafte Ventilation hervorgerufen ist, möchte ich noch damit erhärten, daß das Bild “Die Taufe Christi”, welches der Eingangstür näher liegt, daher auch der Luftzufuhr näher gelegen ist, viel weniger durch die Pilzbildung beschädigt erscheint als das dem Altar näher gelegene “Die Geburt Christi”, welches weniger der Ventilation ausgesetzt ist.

Was die Beschädigungen der Vorhalle betrifft, so sind dieselben durch eindringendes Regen und Schneewasser und durch die Feuchtigkeit eines schadhaft gewordenen Abortes entstanden.

Die Herstellung der Schäden in der Ursachen der Beschädigung, also das Eindringen der Feuchtigkeit hintangehalten ist.

Wenn somit die schädlichen Faktoren wie Feuchtigkeit in der Vorhalle und Kondensierung der Wasserdämpfe in der Kirche, letztere wie schon erwähnt, durch eine ausgiebige Ventilation leicht zu verhindern, wegfallen, so können die Schäden sowohl an der Decke der Vorhalle wie an den Bildern in der Kirche in der Weise wieder vollkommen und dauerhaft hergestellt werden, daß die kunstvolle alte Malerei von den daran haftenden „Unreinigkeiten" befreit, vollständig erhalten und die fehlenden oder zerstörten Teile im Sinne des Künstlers und "anschmiegend" an die alte Malweise wieder ergänzt werden können und zwar in der Weise, daß von einer Restaurierung nichts zu erkennen ist.

Gleichzeitig gestatte ich mir ein Anerkennungsschreiben der hohen k. k. Central-Comission für Kunst und historische Denkmale, sowie des hohen k. k. Unterrichts-ministeriums und auch der Stadt Prachatitz im Böhmen über geleistete Arbeiten in gleicher oder ähnlicher Weise, wie sie in der griechischen Kirche vorliegen, zur gefälligen Einsicht einem hohen Präsidium zu unterbreiten.

Der ergebenst Gefertigte würde es sich zu einer hohen Ehre anrechnen, wenn er mit diesen Herstellungen betraut würde, daran die Versicherung knüpfend, daß er sein bestes Wissen und Können als für derartige Restaurierungen ausgebildeter akademischer Maler einsetzen würde.

Es zeichnest sich einem hohen Präsidium ganz ergebenster

Hans Viertelberger
VIII. Br[...].gasse No. 4

Wien, am 23. April 1901 Beifolgenden drei Beilagen.

Die Notiz oben besagt, daß der Maler die drei
Gesuchtbeilagen (zurück) erhalten hat, am 31.5.1901.

2

Hochgeehrte k.k. Central – Kommission!

Die griech. orient. Gemeinde zur heil. Dreifaltigkeit in Wien, sieht sich gezwungen, die beiden in ihrer Pfarrkirche I. Fleischmarkt 13 an der rechten Wand befindlichen grossen –die Geburt und die Taufe des Heilandes– darstellenden Fresken infolge der fortschreitenden Schadhaftigkeit derselben restaurieren oder ersetzen zu lassen.

Da nicht nur über die Möglichkeit einer dauerhaften Restaurierung wegen des Feuchtigkeitsgehaltes der Wände, auf welchen diese Fresken angebracht sind, sondern auch über den Kunstwert der Fresken, deren angebliche Herkunft von der Hand des Meisters Rahl mit Sicherheit nicht zu erforschen ist widersprechende Ansichten herrschen, haben sich die Mitglieder dieser Gemeinde geeinigt eine Beschlussfassung darüber, ob die Fresken als solche widerherzustellen sei-

en, oder, wenn dies dauerhaft nicht möglich wäre, andererseits aber der Kunstwert es erheischen sollte, ob diese Fresken auf Leinwand zu übertragen seien , von einem Gutachten der Hochgeehrten k.k. Kommission abhängig zu machen.

Demzufolge erlaubt sich das Präsidium dieser Gemeinde deren Mitglieder, nebenbei erwähnt die Kosten einer Restaurierung oder Übertragung der Fresken zur Gänze aus Eigenem tragen, die ergebene Bitte zu stellen:

Die hochgeehrte k.k. Central-Kommission zur Erhaltung etc. etc. geruhe die erwähnten Fresken in der griech. orient. Pfarrkirche I. Fleischmarkt 13 besichtigen zu wollen und hierüber gütigst ein schriftliches Gutachten über den Kunstwert dieser Fresken und über den Modus der Erhaltung bzw. Restaurierung derselben ehestmöglich der griech. orient. Gemeinde z. h. D. I. Fleischmarkt 13 unter Bekanntgabe allfälliger gebühren zukommen zu lasse.

Exped. 18/4.1905 Der Vorsitzende

3

Hohe k.k. Central – Commission
für Kunst und historische Denkmale!

Der ergebenst Gefertigte hat mit Herrn Professor Dr. Dreger, die in der griechisch-orientalischen Kirche zur heil. Dreifaltigkeit in Wien sich befindlichen beiden grossen Wandbilder: Geburt und Taufe des Heilands besichtigt und erlaubt sich darüber zu berichten.

Nach Ansicht des Gefertigten wären beide Gemälde, von denen das Erstere, Geburt Christi, auch nur verhältnissmässig wenig beschädigt ist, unbedingt zu einer Restaurierung zu empfehlen, da es keineswegs notwendig erscheint, sie durch Neumalereien zu ersetzen.

Nachdem die Bilder nicht in Fresko, sondern in einer Temperatechnik (möglicherweise Wachstempera) ausgeführt sind, so sind sie nicht so wiederstandfähig und ist die oberste Farbschicht teilweise durch Abwischen und Abstauben verwischt worden.

Feuchtigkeitsniederschläge wie sie durch raschen Temperaturwechsel und durch die Dünste der angesammelten Menschenmenge hervor gerufen werden sind wohl zu constati(e)ren und äussern sich darin, dass an einzelnen Stellen Trübungen der Farben, respective ihres Bindemittels sichtbar sind.

Um die Bilder gewissenhaft zu restauri(e)ren, so wäre es nötig sie

1. vor allen anhaftenden Schmutz, Staub und Russ von Wei(h)rauch und Kerzen-beleuchtung sorgfältig zu reinigen, was aber unbedingt von kundiger Hand geschehen muss.

2. wären die Trübungen, hervorgerufen durch teilweise Zersetzung des Malmittels zu entfernen, welche Mittel anzuwenden sind ergeben wohl erst eingehende Versuche.

3. sind die Gemälde zu fixiren ob mit einer schwachen Casein oder einem anderen geeigneten Fixirungslösung ist dann Sache einer eingehenden Prüfung und endlich

4. sind die abgeriebenen Stellen in der Weise zu ergänzen, dass grössere Flächen mit der entsprechenden Farbe getont werden kleinere Partien ausgetupft werden, damit sie für das Auge des Beschauers nicht mehr störend wirken; Eitempera dürfte hier am Besten anzuwenden sein.

In der Vorhalle der Kirche sind ebenfalls einige Stellen abgefallen, hier ist aber Feuchtigkeit, die durch ein wahrscheinlich schadhaftes Dach gedrungen ist, die Ursache der Zerstörung. Auch hier lassen sich diese Stellen ergänzen ohne dass eine Übermalung des Ganzen notwendig ist.

Es zeichnet sich

Einer hohen k.k. Central-Commission
Ergebenster
Hans Viertelberger.

Wien, am 8. Mai 1905.

Mit obigem Gutachten erkläre ich mich sachlich vollständig einverstanden.

Dr. M. Dreger.

Wien, am 9. Mai 1905.

4

K.K. ZENTRAL-KOMMISSION
für Kunst- und hist. Denkmale.
Zl. 900, ex. 1905

Wien, am 20. Juni 1905.

An
die geehrte griechisch orientalische Gemeinde
zur heiligen Dreifaltigkeit
in Wien

Mit Bezug auf die geschätzte Anfrage vom 17. April l.J. G. A. Nr. 475 beehrt sich die Zentral-Kommission mitzuteilen, dass die in der Pfarrkirche zur heiligen Dreifaltigkeit befindlichen Fresken nicht so schadhaft sind, dass sie entfernt werden müssten.

Die Zentral-Kommission würde vielmehr auf eine Restaurierung dieser Malereien nach dem anverwahrten Programme des bestens bewährten Restaurators Viertelberger dringend einraten und ersucht sie von der dortseitigen Entschliessung gefälligst verständigen zu wollen.

Der Präsident
Helfert m. p.
1 Beilage

5

Beschädigte Fresken[27].
(Taglöhner als Restauratoren)

In der griechischen Kirche auf dem Fleischmarkt sind kürzlich die herrlichen Fresken, welche die Wände und die Decke im Innern schmücken, restauriert worden. Der Restaurator war aber kein Künstler, sondern ein einfaches Mitglied der griechischen Gemeinde; die Gehilfen, die ihm bei dem Restaurationswerke assistierten, waren nicht Maler oder Personen, erfahren im Kunsthandwerke, sondern –schlichte Taglöhner, die ihm der Zufall in den Weg geführt. Dieses seltsame Vorkommnis wird gegenwärtig in beteiligten Kreisen viel besprochen.

Die griechische Kirche auf dem Fleischmarkt, bekannt als ein Kunstwert nach Bauart und Ausschmückung, ist aus dem Mitteln des Barons Sina erbaut worden. Baron Sina hatte Stolz darein gesetzt, eine Kirche für die Gemeinde, deren Mittglied er war, aus seinem Vermögen erbauen zu lassen und sie so prunkvoll als möglich auszugestalten. So zog er zur Ausführung des Planes anerkannte Künstler heran, denen er, der glückliche, immens reiche Bankier, alle Mittel zur Verfügung stellte, damit der Bau so herrlich wie möglich werde. Als Architekt fungierte Ferstel, während die Fresken in der Kirche ebenfalls bemühte Künstler, darunter der jetzt in München lebende Maler Thiersch, schufen. Die Fresken befinden sich teils an den Seitenwänden, teils an der Decke der Kirche, und veranschaulichen Motive aus dem neuen Testament. Einige der Gemälde haben nun, wie das bei Fresken so häufig vorkommt, durch den Zahn der Zeit, viel auch durch Nässe, gelitten. Schäden dieser Art machten sich insbesondere bei den beiden grossangelegten Wandfresken, welche die „Geburt Christi" und die „Taufe Christi" darstellen, und bei einem Medallion geltend, das sich an der Decke über dem Chor befindet und den "Heiligen Johannes" veranschaulicht. Einem Mitgliede der griechischen Gemeinde waren die Mängel an den Fresken schon lange aufgefallen und sehr nahegegangen, und eines Tages entschloss er sich, auf eigene Kosten da Wandel zu schaffen. Er nahm, ohne sich mit Künstlern oder sonst wem in Verbindung zu setzen, resolut einige Taglöhner auf, gab ihnen Besen in die Hände –es wird erzählt, auch Schmiergelpapier– und beauftragte die handfesten Leute, nun an die Arbeit zu gehen und die erwähnten Kunstschöpfungen reinzufegen. Die Arbeiter vollzogen pünktlich und voll Kraft den Auftrag, und ein Beweis hievon sind eben die Wirkungen an den Gemälden, an denen vieles gründlich – weggekratzt worden ist. Es wäre wohl noch viel schlimmer geworden, die Fresken wären vielleicht völlig zerstört worden, wenn nicht inmitten dieser eigenartigen Restaurationstätigkeit der Archimandrit der

27. Ἐφημερίδα "Neues Wiener Tagblatt", Ἀριθμ. 170, 22. Ἰουνίου 1905, σ. 13.

griechischen Gemeinde, Herr Zerlentis, aufgetaucht wäre, der voll Schreck eine Weile mitansah, was mit den wundervollen Gemälden gesah und hierauf sein energisches Veto gegen die Fortsetzung der verwüstenden Arbeit einlegte, die auch auf der Stelle ihr Ende fand.

Das dazwischentreten des Archimandriten hat, wie erwähnt, nur bewirkt, dass die bezeichneten Fresken vor totaler Zerstörung bewahrt wurden; da die Taglöhner jedoch schon vorher an den Gemälden mit Besen herumgefahren waren, wurden einzelne Partien an den Bildern arg verunstaltet, so dass man nur geringe Hoffnung hat, sie in ihrer alten Schönheit wiederherzustellen. Man sieht es, wie da und dort Stellen an den Fresken der "Geburt Christi" und der "Taufe Chrisit", ebenso im „Heiligen Johannes", mit Gewalt weggeschabt wurden, so dass sie, die früher in so schönen Farben geleuchtet, nun verschwommen, grau, zum Teile ganz kahl sind. Die Verunstaltung tritt um so greller hervor, als in den genannten Fresken durch die geschilderte Restaurierung nicht immer Nebensächlichere Teile beschädigt wurden. Es dürfte nun ein massgebender Künstler herangezogen werden, um die Verheerungen an den Bilder, so weit dies möglich erscheint, gut zu machen.

6

Euer Hochwohlgeboren!
Sehr geehrter Herr Collega!

In der Angelegenheit der in unserer Kirche an der Wand, rechts befindlichen, die Geburt und die Taufe des Heilandes darstellenden Fresken beehre ich mich Euer Hochwohlgeboren das darauf bezügliche Referat zur gefälligen Kenntnisnahme an verwahrt zu übermitteln.

Mit Rücksicht darauf dass sich die Herren Sachverständigen mit der in unserem Schreiben vom 17. April 1904 zum Ausdrucke gebrachten Bitte um Abgabe eines Gutachtens auch über den Kunstwert der Fresken, nicht befaßt haben, behalte ich mir vor, nähere Rücksprache mit den Herren Sachverständigen zu pflegen, damit bei der in der gegenständlichen Sache abzuhaltenden Sitzung den verehrten Herren Ausschussmitgliedern ein nach jeder Richtung hin erschöpfender Sachverhalt bekannt gegeben, und die allfälligen weiteren Verfügungen in voller Kenntnis der Sache getroffen werden können.

Mit dem Ausdrucke besonderer Hochachtung verharre ich
Euer Hochwohlgeboren
ganz ergebenster

Wien, den 24. Juni 1905

7

Referat
in Angelegenheit der in der Kirche
an der Wand rechts, befindlichen,
die Geburt und die Taufe des Hei-
landes darstellenden Fresken.

Schon unter dem Vorsitze weiland des Herrn Michael Dumba befasste sich der Gemeinde-Ausschuss wiederholt mit der Frage der Erhaltung oder des Ersatzes der beiden grossen in unserer Kirche befindlichen Wand-Fresken, welche die Geburt und die Taufe des Heilandes darstellen.

Diese Verhandlungen sowie auch die im privaten Kreise bei weiland Seiner Excellenz Nikolaus Dumba über das gleiche T(h)ema geführten Besprechungen erstreckten sich jedoch nicht über den Rahmen lediglicher Erörterungen; trat auch ungeteilt dabei die Meinung zu Tage, dass die Lösung dieser Frage dringlich sei, so konnte man nicht nur Entscheidung kommen, weil über die künstlerische Provenienz der Bilder weder aus den Gemeinde-Akten noch auf anderem Wege positive Daten zu erlangen waren. Vorherrschend war die Meinung, die sich auch heute teilweise erhielt, dass die besagten Fresken von der Künstlerhand Rahl's herrühren, zumindest nach Carton Rahls ausgeführt worden sind.

Die fortgesetzte und nach der Ansicht Sachverständiger unaufhaltsame, im feuchten, irreparablen Zustande der Fresken-Wände begründete Zerbröckelung dieser Fresken machten es immer mehr zu einer Gewissensfrage für den Gemeinde-Ausschuss, in dieser Sache endlich zur Tat zu schreiten.

In Würdigung dieser Sachlage stellte Herr Nikolaus R. v. Scanavi, gestützt auf einem neuerlich eingeholten Gutachten eines Fachmannes, welches nicht nur die Herkunft der Fresken von der HandMeister Rahls verneinte (und diese Ansicht wurde auch im Schosse des Ausschusses von mehreren Seiten bestätigt) sondern auch deren künstlerischen besonderen Wert in Abrede stellte, in der Ausschuss-Sitzung am 28. Dezember 1904 den Antrag, an Stelle der beiden mehrfach erwähnten Fresken neue, in matter Ölfarbe nach freier Composition des Malers Herrn A. H. Schram in Wien ausgeführte Oelgemälde, für welche Skizzen vorzulegen seien, beim Genannten, vorerst ohne jedes Oblogo für die Gemeinde, zu bestellen.

Der Antrag wurde mit dem Zusatze zum Beschlusse erhoben, dass die Kosten für die neuen Gemälde (circa K. 900.-) von den Gemeindemitgliedern im Wege einer Kolekte zu decken wären.

In Ausführung dieses Beschlusses lieferte Herr Schram zwei Skizzen in Oel (1:10), welche allen Gemeindemitgliedern zur Besichtigung zugänglich gemacht wurden.

Die Wichtigkeit der Frage, welche nunmehr zur Entscheidung heranreife, insbesonders die andauernde Meinungsverschiedenheit über die Provenienz der Bilder und damit eben verbunden, das Interesse an der allfälligen Erhaltung des Bestehenden veranlasste Herrn Constantin Curti in der General-Versammlung am 16. April 1905 anzuregen vor definitiver Beschlussfassung auch noch an die k.k. Zentral-Kommission zur Erhaltung kunsthistorischen Denkmäler mit der Bitte um Abgabe eines schriftlichen Gutachtens über den Kunstwerk der Fresken, gegebenen Falles über deren Restaurierungsmöglichkeit heranzutreten.

Dieser Antrag wurde in der Ausschuss-Sitzung vom selben Tage zum Beschlusse erhoben und demzufolge diese Bitte an die k.k. Zentral-Kommission sofort gerichtet. Das darauf bezügliche Schreiben liegt in Abschrift bei. Inzwischen gelang dem Gemeinde-Sekretär, gelegentlich einer neuerlichen gründlichen Durchsuchung dem Gemeinde-Archivs, den beigeschlossenen Separat-Abdruck eines im Jahre 1861 in der Allgemeinen Bau-Zeitung erschienenen Artikels des Architekten Baron Hausen zu entdecken, aus welchem füglich der Aufschluss über die Provenienz der beiden in Rede stehenden Fresken in authentischer Dokumentierung entnommen werden kann.

Mit Schreiben vom 20. Juni 1905 Z. 900 – übermittelt die k.k. Zentral-Commission das von Herren Viertelberger und Dr. Dreger unterm 8. Mai 1905 abgegebene Gutachten. Beider Schriften liegen Abschriften bei.

Wien, den 24. Juni 1905. Dr. Dudos m. p.

8

Schönau bei Berchtesgaden
den 2. Juli 1905

Ew. Hochwürden!

Ihre Anfrage wegen der Wandgemälde in der Kirche zur heiligen Dreifaltigkeit am alten Fleischmarkt zu Wien beeile ich mich dahin zu beantworten, dass die Bilder in der Kirche selbst, wie sie unter No 1 und 2 aufgeführt sind, von meiner Hand im Jahre 1856 gemalt sind.

Als einige Jahre später das an der Strasse gelegene Pfarrhaus durch eine Eingangshalle mit der im Hofe gelegenen Kirche verbunden wurde und ich Wien schon verlassen hatte, bekam der bekannte Wiener Maler Rahl den Auftrag, diese Vorhalle und die nach der Strasse gelegene Fassade des Pfarrhauses mit Bilder zu schmücken.

Den Auftrag, die Kirche auszumalen bekam ich Anfang 1856 durch den Chef des Kirchenvorstandes, Herrn Ritter Popp von Böhmstetten, nach München zugeschickt und folgte ich gerne dem Rufe, der in Folge meiner in den Jahren 1852-55 in Athen ausgemalten Kirche zum hl. Nikodemos an mich ergangen war; im Oktober war meine Arbeit beendet und so kehrte ich wieder nach München zurück.

Mit Baron Sina, dessen alter Vater damals eben gestorben war, und der sich der Restauration der schadhaft gewordenen Kirche zur heiligen Dreifaltigkeit sehr annahm. Kam ich in nähere Beziehung und dieser war es wahrscheinlich, welcher Herr Rahl mit der Ausschmückung der Bilder, die Sie unter No 3 u. 4 anführen, beauftragte.

Der Ikonostas der Kirche stammt wahrscheinlich aus der Zeit ihrer Erbauung unter Kaiser Joseph II. welcher Andersgläubigen freie Religionsübung gestattete, doch durften dieselben nicht an der Strasse bauen und deshalb wurde sie damals im Hof gebaut.

Über diesem alten Ikonostas befindet sich auch ein Wandgemälde von mir, die Verklärung Christi, welche Sie nicht erwähnten.

Was die Kunstliebe des hochverehrten Baron v. Sina, später griechischen Gesandten in Wien, betrifft, so möchte ich hier anfuhren, dass er wir damals 3 Oelgemälde aus der griechischen Mythe bestellte, die er in Skizzen bei mir gesehen hatte; diese sind folgende: 1. Charos als Seelenführer, ein neugriechisches Gedicht nach alter Überlieferung. 2. Ein Bacchuszug nach einem Chorgesang in Oedipus auf Colonos und 3. Die Bestattung des Achilles nach Homers Odysse, wo sie im 24. Gesang erwähnt wird. Dort wird erzählt: Als Odysseus in das Schattenreich durch den Seher Teiresias eingeführt wird, fand er auch Agamemnons Schatten, der mit Achilles sich unterhielt und der ihm schildert, mit welchem Pomp Achilles begraben wurde, d. h. verbrannt wurde, und wie seine Mutter Thetis mit ihrem Vater Nereus und den Nereiden aus dem Meer auftauchte, um ihren Sohn zu beweinen, wogegen er selbst von Klytemnestra erschlagen wurde. Diese drei Bilder befinden sich auf verschiedenen seiner Schlösser.

Mit dem Baummeister v. Hansen, der mit Rahl befreundet war, war Sina schon bekannt, und beauftragte dann Rahl, in der von ihm gestifteten Akademieder Wissenschaften in Athen einen grossen Fries auszuführen.

So verhält es sich mit meinem Arbeiten in der Wiener Kirche.

Mit der Versicherung ausgezeichneter Hochachtung Ew. Hochwürden

Ganz ergebener Prof. Ludwig Thiersch.

9

Curti

Brunn a. G. 5. Juli 1905

Ob die Fresken an unserer Kirche vom Rahl oder von einemanderen Künstler stammen, kommt nicht in Anbetracht jedenfalls sind sie eine Zierde der Kirche was sich nicht wegleugnen läßt. Wenn sich die beschädigten Bilder restaurieren lassen wie der Bericht der Central Commission besagt so ist es doch raison eine Restaurierung vorzunehmen, nachdem diese viel weniger Kosten verursachen dürfte als die projektierten neuen Ölbilder von dem bekannten und ge-

schickten Portrait Maler A. H. Schremm […] diese Ölbilder sowie die Composition des Herrn Schremm würden nicht dem Charakter der bestehenden Malereien entsprechen und einer Faust am Augen gleichen aus meiner Ansicht.

Constantin Curti

Die Fresken in der Kirche sind erwiesenermaßen vom Prof. Thiersch aus München gemalt.

Ich denke an Herrn Ritter N. v. Scanavi, sowie unseren Herrn Sekretär Dr. Dudos werden den Herrn Professor Thiersch wohl als bedeutenden und bekannten Künstler vielleicht doch anerkennen.

Curti

Übrigens können sich die beiden Herr(e)n über Thiersch in München erkundigen.

10

Ischl, 2 August 1905

Ich hätte Ihnen einige Mitteilungen zu machen die in Betreff der Restaurierungsarbeiten an den Bildern der Kirche und in der Vorhalle von Nutzen sein könnten.

Vor allem befinden sich von Rahl für die Kirche gemalten Original-Cartons in den Händen vom Sohne des Malers Bitterlich, der ebenfalls Maler ist. Sein Vorname und Adresse sind mir unbekannt. Er wäre schon wegen des Besitzes der Cartons vielleicht der richtige Mann für diese Arbeiten auch würde er die Sache billig herstellen.

Der Sohn Bitterlich ist ein Maler mittlerer Qualität, der ab und zu gelungene Portraits malt. Was die im Jahre 1854 von Thiersch gemalten großen Bilder Geburt und Taufe betrifft, so könnte der Schöpfer derselben, Professor von Thiersch, der hochbetrag in Berchtesgaden (in der Schönau, Villa Thiersch) lebt, oder wenigstens über Sommer dort weilt, gewiß wertvolle Informationen erteilen. Aller Wahrscheinlichkeit nach besitzt er noch die Cartons zu Bildern, was natürlich für die Restaurierung von großer Bedeutung wäre.

In allem Sonstigen könnte Eisenmenger die wertvollsten Aufschlüsse geben. Dadurch, daß ich mich indirekt nach dem Verbleib der Cartons erkundigte, erfuhr ich, daß der Sohn Bitterlich die in Frage stehenden Bilder in der Kirche u. Vorhalle bereits besehen har, und weiß ich nicht, ob dies auf Grund meiner Nachforschungen oder schon früher geschehen ist. Es ist demnach nichtausgeschlossen, daß entweder Sie selbst oder sonst jemand der Herren mit Bitterlich-Sohn schon verkehrt hätte.

Mit den besten Empfehlungen
Ihr ergebener
Simon Metaxa

11

Wien, 7. Februar 1906

Hochverehrter Herr Hofrat!

Auf meine Anfrage bei Professor von Thiersch erhielt ich von demselben die nachfolgende Antwort:

“Ihrer Anfrage wegen Überlassung der Cartons für die beiden Bilder Geburt und Taufe Christi kann ich dahin beantworten, daß sich dieselben leider nicht mehr in meinen Händen befinden, indem ich dieselben mit vielen anderen Cartons meines in St. Petersburger Kirchen gemalten Bilder an Herrn Georgios Lampakis, Sekretär der christlichen archäologischen Gesellschaft in Athen dorthin geschickt habe als Geschenk. Dieser Herr, mein spezieller Freund und Schüler in der Kenntnis byzantinischer Malerei, welcher seinerzeit hier in München seine Studien machte, der aber selbst nicht Maler ist, gründete damals in Athen den obengenannten christl(ichen) archäologischen Verein, welcher unter der Vorstandschaft I. M. der Königin von Griechenland steht. An diesen muß ich Euer Hochw. bitten sich zu wenden und ich zweifle nicht, daß derselbe Ihnen diese Bitte nicht abschlagen wird, wenn Sie sich auf derselbe Ihnen diese Bitte nicht abschlagen wird, wenn Sie sich auf mich berufen wollen. Was die Restaurierung der Bilder betrifft, so habe ich im letzten Sommer schon eine Zuschrift von Wien dahin beantwortet, daß meine Gemälde in richtiger Freskomalerei, d.h. mit reinem Wasser auf nassem Kalk ausgeführt wurden und leicht in Temperafarben (Casein, Eigelb oder Topfen etc.) ausgebessert werden können.

Das Gutachten des Herrn Viertelberger, welcher von einer Temperatechnik spricht, muß also dahin corrigiert werden, trifft aber sonst das richtige, was auch Herr Dr. M. Dreger besagt. Meine Bildersind also richtig in Freskotechnik ausgeführt und können bei richtiger Behandlung in Tempera ausgebessert werden.

Hiebei kann ich nicht unterlassen meine Freude darüber auszudrücken, daß eine hohe k. k. Central Commission für Kunst und historische Denkmale sich für Erhaltung meiner Bilder ausgesprochen hat und hoffe doch, daß dies auch schließlich gelingen wird. Nochmals für das Interesse dankend was Euer Hwg. für die Erhaltung der besprochenen Bilder zeugt, verbleibe ich (etc.)

Professor Ludwig Thiersch m.p.

München, Karlstr. 30/III 31. Jänner 1906

Ich dachte also, daß es angezeigt wäre, wenn diese Cartons durch eine Zuschrift der Gemeinde an den erwähnten Verein beigeschafft werden würden. Bei dem Schlechten Zustand des Bildes “Die Geburt Christi“ ist die Benutzung der vorhandenen Cartons von hoher Wichtigkeit. Ebenso wichtig ist die Beischaffung der Cartons für das eine sehr beschädigte Bild im Vorraum der Kirche, letztere Beischaffung ist ohnedies leicht möglich. Es wäre vielleicht nicht unpraktisch, die Thierschen Bilder zur Erlangung der Cartons photographieren zu

lassen und die Photographien nach Athen zu schicken, damit unter den vielen vorhandenen Cartons keine Verwechselung entsteht.

Mit dem Ausdruck besonderer Verehrung empfehle ich mich
Ihnen ganz ergeben
Simon Metaxa

12

An die geehrte
Griechisch-Orientalische Kirchengemeinde
zur heil. Dreifaltigkeit
Wien

Der ergebenst Gefertigte erlaubt sich seinen Kostenvoranschlag betreffend die Restaurierung der beiden großen Wandgemälde, darstellend die Geburt und Taufe Christi von Prof. Thiersch und der schadhaften Stellen in der Vorhalle von Rahl in der griechisch-orientalischen Kirche zur heil. Dreifaltigkeit in Wien vorzulegen und bittet in Anbetracht vieler Aufträge, die er in kommenden Frühjahr und Sommer durchzuführen hat, ihm eine Entscheidung möglichst bald zukommen zu lassen, da er nur mehr die Zeit bis Ostern zu seiner freien Verfügung hat.

Es zeichnet sich
Einer geehrten griechisch orientalischen Kirchengemeinde
ganz ergebenster
Hans Viertelberger
VII. Bre[…]gasse 4 Wien

Wien, am 14. Februar 1906

13

Kostenvoranschlag

Der Preis, um welchen der ergebenst Gefertigte die Restaurierung der beiden großen Wandgemälde Geburt und Taufe Christi von Prof. Thiersch und die schadhaften […] in der Vorhalle von Rahl bestens auszuführen in Stande wäre, beträgt

2.800.- Kronen.

Dabei ist die Aufstellung der zu diesen Arbeiten notwendigen Gerüste nicht mit inbegriffen und bittet er die verehrte Kirchengemeinde ihm selbe nach seinen Angaben machen zu lassen.

Es zeichnet sich ergebenst
Hans Viertelberger

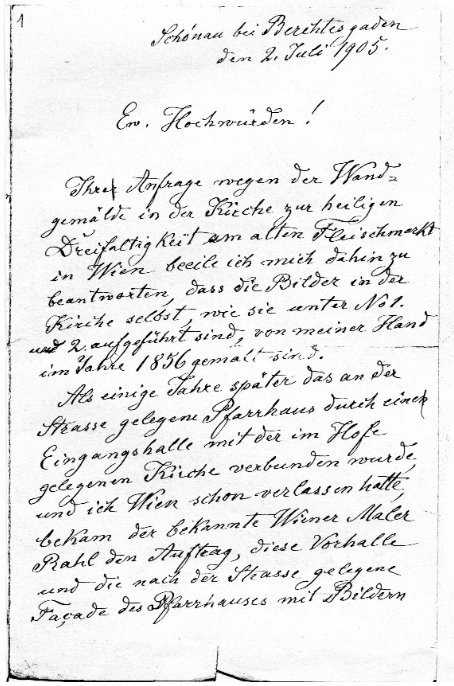
Wien, am 14. Februar 1906



Εἰκ. 1. Ναὸς Ἁγίας Τριάδος Βιέννης. Ἡ Γέννηση τοῦ Χριστοῦ.



Εἰκ. 2. Ναὸς Ἁγίας Τριάδος Βιέννης. Ἡ Βάπτιση τοῦ Χριστοῦ.

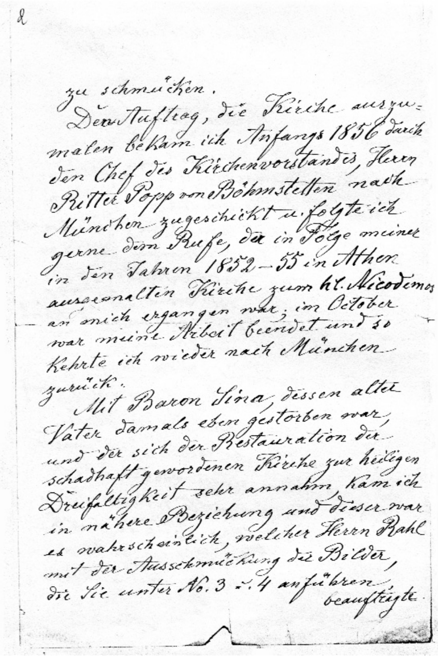

1

Schönau bei Berchtesgaden
den 2. Juli 1905.

Ew. Hochwürden!

Ihre Anfrage wegen der Wandgemälde in der Kirche zur heiligen Dreifaltigkeit am alten Fleischmarkt in Wien beeile ich mich dahin zu beantworten, dass die Bilder in der Kirche selbst, wie sie unter No 1. und 2. aufgeführt sind, von meiner Hand im Jahre 1856 gemalt sind.

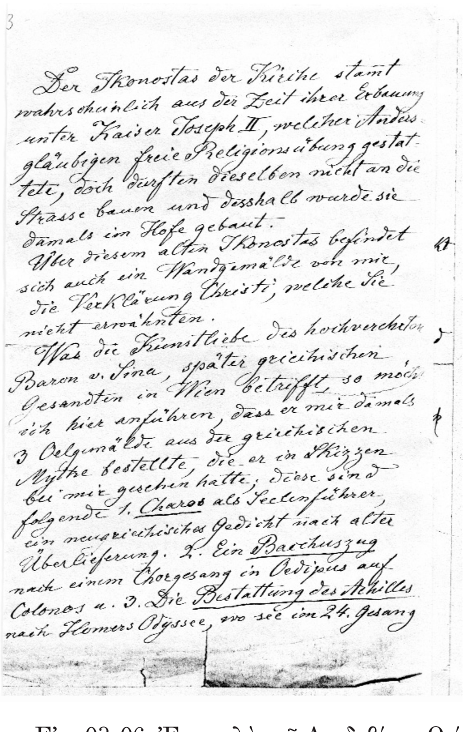
Als einige Jahre später das an der Strasse gelegene Pfarrhaus durch eine Eingangshalle mit der im Hofe gelegenen Kirche verbunden wurde, und ich Wien schon verlassen hatte, bekam der bekannte Wiener Maler Rahl den Auftrag, diese Vorhalle und die nach der Strasse gelegene Façade des Pfarrhauses mit Bildern


2

zu schmücken.

Den Auftrag, die Kirche auszumalen bekam ich Anfangs 1856 durch den Chef des Kirchenvorstandes, Herrn Ritter Popp von Böhmstetten nach München zugeschickt u. folgte ich gerne dem Rufe, der in Folge meiner in den Jahren 1852–55 in Athen ausgemalten Kirche zum hl. Nicodemos an mich ergangen war; im October war meine Arbeit beendet und so kehrte ich wieder nach München zurück.

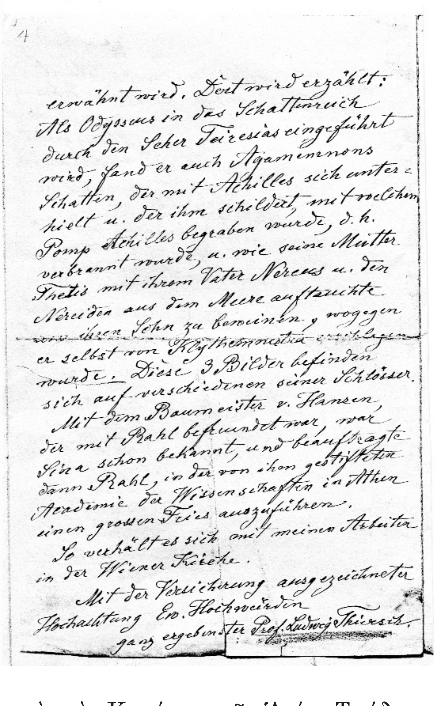
Mit Baron Sina, dessen alter Vater damals eben gestorben war, und der sich der Restauration der schadhaft gewordenen Kirche zur heiligen Dreifaltigkeit sehr annahm, kam ich in nähere Beziehung und dieser war es wahrscheinlich, welcher Herrn Rahl mit der Ausschmückung die Bilder, die Sie unter No. 3 u. 4 anführen beauftragte.


3

Der Ikonostas der Kirche stamt wahrscheinlich aus der Zeit ihrer Erbauung unter Kaiser Joseph II, welcher Andersgläubigen freie Religionsübung gestattete, doch durften dieselben nicht an die Strasse bauen und desshalb wurde sie damals im Hofe gebaut.

Über diesem alten Ikonostas befindet sich auch ein Wandgemälde von mir, die Verklärung Christi, welche Sie nicht erwähnten.

Was die Kunstliebe des hochverehrten Baron v. Sina, später griechischen Gesandten in Wien betrifft, so möchte ich hier anführen, dass er mir damals 3 Oelgemälde aus der griechischen Mythe bestellte, die er in Skizzen bei mir gesehen hatte; diese sind folgende 1. Charos als Seelenführer, ein neugriechisches Gedicht nach alter Überlieferung. 2. Ein Bacchuszug nach einem Chorgesang in Oedipus auf Colonos u. 3. Die Bestattung des Achilles nach Homers Odyssee, wo sie im 24. Gesang


4

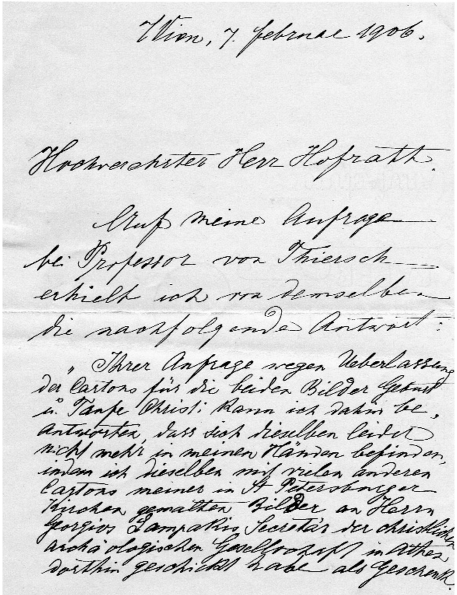
erwähnt wird. Dort wird erzählt: Als Odysseus in das Schattenreich durch den Seher Teiresias eingeführt wird, fand er auch Agamemnons Schatten, der mit Achilles sich unterhielt u. der ihm schildert, mit welchem Pomp Achilles begraben wurde, d. h. verbrannt wurde, u. wie seine Mutter Thetis mit ihrem Vater Nereus u. den Nereiden aus dem Meere auftauchte um ihren Sohn zu beweinen, wogegen er selbst von Klythemnestra erschlagen wurde. Diese 3 Bilder befinden sich auf verschiedenen seiner Schlösser.

Mit dem Baumeister v. Hansen, der mit Rahl befreundet war, war Sina schon bekannt, und beauftragte dann Rahl, in der von ihm gestifteten Academie der Wissenschaften in Athen einen grossen Fries auszuführen.

So verhält es sich mit meinen Arbeiten in der Wiener Kirche.

Mit der Versicherung ausgezeichneter Hochachtung Ew. Hochwürden
ganz ergebenster Prof. Ludwig Thiersch.

Εἰκ. 03-06. Ἐπιστολὴ τοῦ Λουδοβίκου Θείρσιου πρὸς τὴν Κοινότητα τῆς Ἁγίας Τριάδος Βιέννης (2 Ἰουλίου 1905).

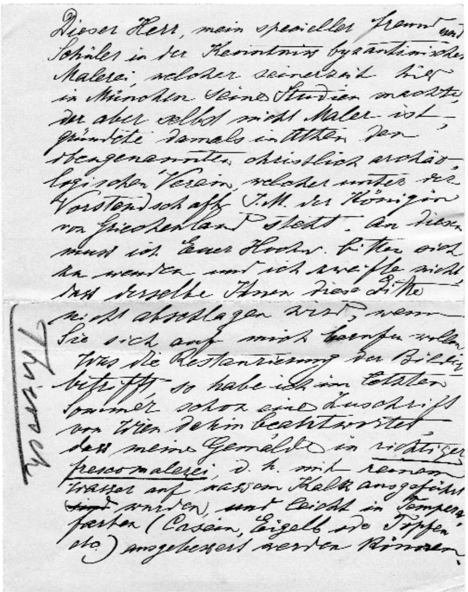


Wien, 7. Februar 1906.

Hochverehrter Herr Hofrath.

Auf meine Anfrage bei Professor von Thiersch erhielt ich von demselben die nachfolgende Antwort:

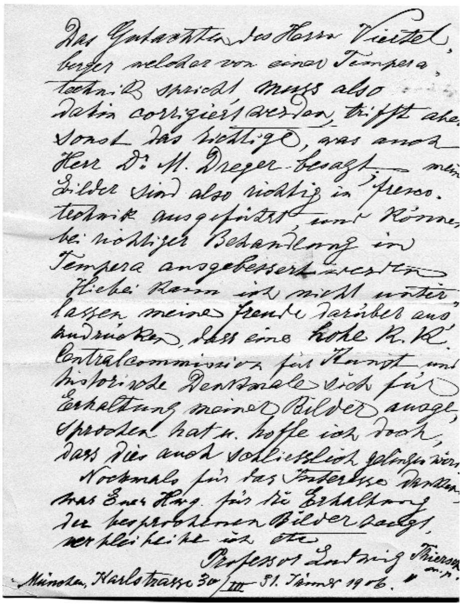
„Ihrer Anfrage wegen Ueberlassung der Cartons für die beiden Bilder Geburt u. Taufe Christi kann ich dahin beantworten, dass sich dieselben leider nicht mehr in meinen Händen befinden, indem ich dieselben mit vielen anderen Cartons meiner in St. Petersburger Kirchen gemalten Bilder an Herrn Georgios Lampakis Secretär der christlich archäologischen Gesellschaft in Athen dorthin geschickt habe als Geschenk.



Dieser Herr, mein specieller Freund und Schüler in der Kenntniss byzantinischer Malerei, welcher seinerzeit hier in München seine Studien machte, der aber selbst nicht Maler ist, gründete damals in Athen den obengenannten christlich archäologischen Verein, welcher unter der Vorstandschaft I. M. der Königin von Griechenland steht. An diesen muss ich Euer Hochw. bitten sich zu wenden und ich zweifle nicht dass derselbe Ihnen diese Bitte nicht abschlagen wird, wenn Sie sich auf mich berufen wollen.

Was die Restaurierung der Bilder betrifft, so habe ich im letzten Sommer schon eine Zuschrift von Wien dahin beantwortet, dass meine Gemälde in richtiger Frescomalerei, d. h. mit reinem Wasser auf nassem Kalk ausgeführt ~~sind~~ wurden, und leicht in Temperafarben (Casein, Eigelb oder Töpfer etc.) ausgebessert werden können.

Thiersch



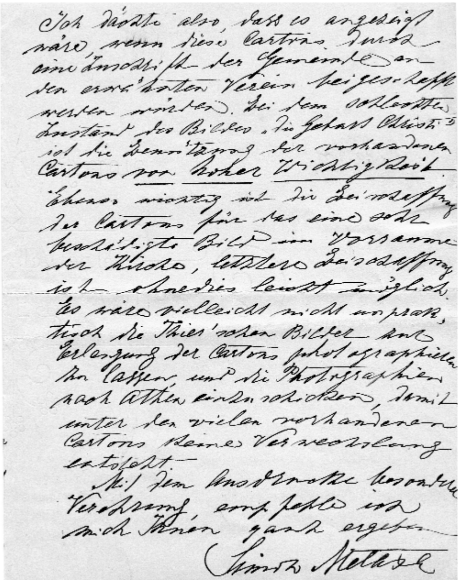
Das Gutachten des Herrn Viertelberger welcher von einer Temperatechnik spricht muss also dahin corrigiert werden, trifft aber sonst das Richtige, was auch Herr Dr. M. Dreger besagt — meine Bilder sind also richtig in Frescotechnik ausgeführt und können bei richtiger Behandlung in Tempera ausgebessert werden.

Hiebei kann ich nicht unterlassen meine Freude darüber auszudrücken, dass eine hohe k. k. Centralcommission für Kunst und historische Denkmale sich für Erhaltung meiner Bilder ausgesprochen hat u. hoffe ich doch, dass dies auch schliesslich gelingen wird.

Nochmals für das Interesse dankend, was Euer Hochw. für die Erhaltung der besprochenen Bilder zeigt, verbleibe ich etc.

Professor Ludwig Thiersch m. p.

München, Karlstrasse 30/III 31. Jänner 1906."



Ich dächte also, dass es angezeigt wäre, wenn diese Cartons durch eine Zuschrift der Gemeinde an den erwähnten Verein beigeschafft werden würden. Bei dem schlechten Zustand des Bildes „die Geburt Christi" ist die Benützung der vorhandenen Cartons von hoher Wichtigkeit. Ebenso wichtig ist die Beischaffung der Cartons für das eine sehr beschädigte Bild im Vorraume der Kirche, letztere Beischaffung ist ohnedies leicht möglich. Es wäre vielleicht nicht unpraktisch die Thiersch'schen Bilder nach Erlangung der Cartons photographieren zu lassen, und die Photographien nach Athen einzuschicken, damit unter den vielen vorhandenen Cartons keine Verwechslung entsteht.

Mit dem Ausdrucke besonderer Verehrung empfehle ich mich Ihnen ganz ergebenst

Simon Metaxa

Εἰκ. 07-10. Ἐπιστολὴ τοῦ Σίμωνος Μεταξᾶ πρὸς τὸν Πρόεδρο τῆς Κοινότητας τῆς Ἁγίας Τριάδος Βιέννης (7 Φεβρουαρίου 1906).

Γεώργιος Κακαβάς - Νικόλαος Κύρκος - Αλεξία Υφαντή

Η ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗ ΤΕΧΝΗ ΣΤΗΝ ΠΕΡΙΟΧΗ ΤΗΣ ΣΠΕΡΧΕΙΑΔΑΣ ΑΠΟ ΤΗΝ ΙΔΡΥΣΗ ΤΟΥ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΡΑΤΟΥΣ ΕΩΣ ΤΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟ ΤΟΥ ΜΕΣΟΠΟΛΕΜΟΥ (1830-1940)*

Η ανάγκη για συνεχή εμπλουτισμό των υπηρεσιακών αρχείων και συστηματική καταγραφή των μνημείων, που υπάγονται στην αρμοδιότητα της 24ης Εφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων, οδήγησε την άνοιξη του 2009 στη συνεργασία της με το Δήμο Σπερχειάδας για την καταγραφή και ηλεκτρονική καταχώρηση των ναών της περιοχής. Τα αποτελέσματα της έρευνας καταγράφονται συνοπτικά στην παρούσα δημοσίευση και αφορούν στην εξέταση των σημαντικότερων ναών που ανεγέρθηκαν εντός των οικισμών και στην ύπαιθρο, από τη σύσταση του Νεοελληνικού κράτους μέχρι το ξέσπασμα του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, μια ταραχώδη ιστορική περίοδο, με καθοριστικά γεγονότα που αναδιαμόρφωσαν και εκσυγχρόνισαν ταχύτατα τις κοινωνικοοικονομικές δομές της χώρας, μορφοποιώντας παράλληλα και την πολιτιστική της ταυτότητα.

Ο τέως Καποδιστριακός Δήμος της Σπερχειάδας, που περιελάμβανε 22 δημοτικά διαμερίσματα και 13 οικισμούς, εκτεινόταν μέχρι το δυτικό πέρας της κοιλάδας του Σπερχειού ποταμού[1], ο οποίος αποτελούσε και το βόρειο όριό του. Οι παραπόταμοί του Ίναχος[2] και Ρουστιανίτης τον όριζαν ανατολικά και δυτικά αντίστοιχα, και η οροσειρά των Βαρδουσίων νότια. Στο μέσο περίπου αυ-

---

* Πολλοί είναι αυτοί που με διαφορετικό τρόπο ο καθένας βοήθησαν στην υλοποίηση της επίπονης και απαιτητικής αυτής έρευνας. Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλονται στον φίλτατο κ. Αθανάσιο Μαγουλά, δημοτικό σύμβουλο και εμπνευστή της έρευνας, στον τότε δήμαρχο Σπερχειάδας κ. Νικόλαο Τζιβελέκα, στους πάντα πρόθυμους δημοτικούς υπαλλήλους κ.κ. Νικόλαο Γκόγια, Παναγιώτη Καραγεώργο, Μαρία Μίχου, Ηλία Μπήτο, Κωνσταντίνο Παπακωνσταντίνου, Κωνσταντίνο Παπακώστα, Κωνσταντίνα Τουρλάκη και Νικόλαο Τυραΐδη, στους εφημέριους των εκκλησιών που επισκεφθήκαμε, καθώς και στους επιτρόπους που μας καλοδέχθηκαν. Από το προσωπικό της 24ης Ε.Β.Α. ευχαριστούμε για την πολύτιμη συνεισφορά τους τον ιστορικό Θοδωρή Δημητρόπουλο, την αρχιτέκτονα Χριστίνα Βασιλοπούλου και τον πολιτικό μηχανικό Κωνσταντίνο Λέλη. Για παραχώρηση συγκριτικού υλικού ευχαριστίες οφείλονται στην προϊσταμένη της 19ης Ε.Β.Α. Κρυσταλλία Μαντζανά και στην αρχιτέκτονα Στυλιανή Λαφαζάνη.

1. Δ. Καπνιάς, *Η κοιλάδα του Σπερχειού στο χωροχρόνο*, Πάτρα 2000, 54-59, 62.

2. Αλλιώς Βίστρι[τ]ζα, Ξηριάς ή Ελλάς.

τής της περιοχής υψώνεται το όρος Γουλινάς, ανάμεσα στις οροσειρές Οίτη, Οξυά, Τυμφρηστό και Βαρδούσια. Από την πληθώρα των ιστορικών αναφορών[3], το σημαντικό αριθμό των αρχαιολογικών χώρων και τοπωνυμίων και τα ελάχιστα ανασκαφικά δεδομένα[4], μαρτυρείται η αδιάλειπτη κατοίκηση του ευρύτερου χώρου της Σπερχειάδας, που οφείλει την ονομασία της στην αρχαία πόλη των Αινιάνων Σπέρχεια ή Σπερχειαί, τουλάχιστον από τη μυκηναϊκή περίοδο έως και τους νεότερους χρόνους. Πολλοί οικισμοί αναπτύχθηκαν την περίοδο της τουρκοκρατίας, είτε κοντά σε παλαιότερους ερειπωμένους, όπως το Γαρδίκι, το Μούστροβο (Περιβόλι), η Σέλιανη (Μάρμαρα), το Αγά[5] (Σπερχειάδα) και το Παλαιόβραχον (Παλαιοβράχα), είτε μεταφερμένοι σε νέες θέσεις ή επεκτεινόμενοι από την εγκατάσταση ομάδων Ηπειρωτών, κυρίως Σουλιωτών, κατά την περίοδο των ανελέητων διωγμών του Αλή πασά στο τέλος του

3. Για την ιστορία της περιοχής, βλ. F.C.H.L. Pouqueville, *Voyage de la Grèce. Avec cartes, vues et figures. Deuxième édition, revue, corrigée et augmentée* IV, Paris 1826, 68-70. Ι. Βορτσέλας, *Φθιώτις, η προς Νότον της Όθρυος, ήτοι απάνθισμα ιστορικών και γεωγραφικών ειδήσεων από των αρχαιοτάτων χρόνων μέχρι των καθ' ημάς*, εν Αθήναις 1907, 90-91, 482-486. Τρ. Παπαναγιώτου, *Ιστορία και μνημεία της Φθιώτιδας*, Αθήνα 1971, 233-238. Ι.Γ. Γιαννόπουλος, *Η Διοικητική οργάνωσις της Στερεάς Ελλάδος κατά την Τουρκοκρατίαν (1393-1821)*, Εν Αθήναις 1971, 102-105. Τρ. Παπαναγιώτου, *Η Φθιώτις στο '21*, Αθήνα 1971, 23-33. Α. Λάμπου, *Ιστορία Φτέρης Φθιώτιδας*, Αθήνα 1973, σποραδικά. Γ. Σκούρας, «Η μάχη της Σέλιανης», *Φθιωτικά Χρονικά* 8 (Λαμία 1987), 89-92. Κ. Φλώρου, *Η Επαρχία Φθιώτιδας*, Λαμία 1988, 172-200. Ι.Α. Καραχρήστος, «Συμβολή στη μελέτη της ιστορίας της Φθιώτιδας κατά την ύστερη τουρκοκρατία», *Φθιωτικά Χρονικά* 13 (Λαμία 1992), 36-56. Κ. Καλέντζου-Τερλιάμη, *Μεσοποταμία (Χαλίλη) Φθιώτιδας*, Λαμία 1995, 7-46, 60-97. Β. Κ. Κανέλλος, *Η Σπερχειάδα. Ιστορική, κοινωνική και οικονομική μελέτη*, Σπερχειάδα 1997, 11-66. Δ. Καλτσάς, *Πουγκάκια το χωριό μου*, Λαμία 2003, σποραδικά. Κ. Τριανταφύλλου, *Τα Καμπιά. Αφιέρωμα*, Αθήνα 2003. Ν. Παπανικολάου, *Αργύρια. Ένα όμορφο χωριό της Δυτικής Φθιώτιδας*, Λαμία 2005, 115-117. Β. Σταμοκώστας, *Ελλάδα πατρίδα μου, Φτέρη χωριό μου*, Αθήνα 2005, 12-130. Β.Κ. Κανέλλος, *Ο Γουλινάς και τα χωριά του. Ιστορικό και λαογραφικό οδοιπορικό στο Δήμο Σπερχειάδας*, Σπερχειάδα 2006, 25-100.

4. Για την αρχαιολογική έρευνα στην περιοχή, βλ. Y. Béquignon, *La vallée du Spercheios des origins au IV siècle. Études d'Archéologie et de Topographie*, Paris 1937, 263 κεξ, 307, 344. Φ. Δακορώνια, *Μάρμαρα. Τα υπομυκηναϊκά νεκροταφεία των τύμβων*, Αθήνα 1987, 9, 95-96. Π.Α. Πάντος, «Αρχαιολογικά ευρήματα από την ΝΔ Αινίδα. Περιβόλι Φθιώτιδος: Πρώτη Παρουσίαση» στο: *Διεθνές Συνέδριο για την αρχαία Θεσσαλία στη μνήμη του Δημήτρη Θεοχάρη (Βόλος 1987). Πρακτικά*, Αθήνα 1992, 414-421. Μ.Φ. Παπακωνσταντίνου, «Η κοιλάδα του Σπερχειού από τους αρχαϊκούς στους ρωμαϊκούς χρόνους», στο: *Ημερίδα Σπερχειός 2000 + στο πλαίσιο του κοινοτικού προγράμματος LIFE (4 Μαΐου 1995). Πρακτικά*, Αθήνα 1995, 41-42. Β. Συθιακάκη-Κριτσιμάλλη, «Ιστορική τοπογραφία της Φθιώτιδας κατά την παλαιοχριστιανική περίοδο», στο: *Α΄ Συνέδριο Φθιωτικής Ιστορίας (3-4 Νοεμβρίου 2001). Πρακτικά*, Λαμία 2002, 48-51, 63-64. Γ. Κακαβάς - Π. Παπαγεωργίου, «Ανασκαφική έρευνα στο ναό Αγ. Παντελεήμονα Κλωνίου» στο: *Ανασκαφικό έργο 2000-2010 της 24ης Εφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων* (υπό έκδοση).

5. Σημαίνει «το χωριό του Αγά», αφού ήταν μέχρι την Απελευθέρωση η έδρα του Τούρκου Αγά της περιοχής.

18^{ου} αι., όπως το Κλωνί και η Φτέρη[6]. Μετά τη δημιουργία του Νεοελληνικού κράτους και μέχρι τον Εμφύλιο αποτέλεσαν ακμάζουσες πληθυσμιακά και οικονομικά κοινότητες αποτελούμενες κυρίως από γεωργούς και κτηνοτρόφους. Η περιοχή ήταν, μέχρι πρόσφατα, γεωγραφικά απομονωμένη εξαιτίας της καθυστέρησης στην ανάπτυξη του τοπικού οδικού δικτύου, ωστόσο μερικοί οικισμοί, όπως το Γαρδίκι, τα Πουγκάκια ή τα Χάνια Καμπιών, υπήρξαν κομβικά σημεία στον έλεγχο των ορεινών διαβάσεων προς τη Ναυπακτία και την Ευρυτανία[7]. Τα ιστορικά ίχνη και η βαθιά θρησκευτική πίστη των κατοίκων αποτυπώθηκαν στο μεγάλο αριθμό ναών και ξωκκλησιών που ανήγειραν στα χωριά και σε επιλεγμένες θέσεις στην ύπαιθρο, εκεί όπου υπήρχαν ερειπωμένοι οικισμοί ή διαλυμένες μονές[8]. Αξίζει να αναφερθεί ότι αρκετά ξωκκλήσια της περιοχής κτίστηκαν ύστερα από κάποιο σχετικό όνειρο ή όραμα. Ο Ιωάννης Κουτσούκης του Θωμά, μετά από όνειρο ανεγείρει το 1914 το ξωκλήσι του Αγίου Κωνσταντίνου στη θέση Βλάχικο Πουγκακίων μαζί με τα αδέλφια του Κωνσταντίνο, Δημήτριο Φίλιππο και Αθανάσιο, ενώ το 1918 πάλι μετά από όνειρο ανεγείρει μόνος του αυτή τη φορά το ξωκκλήσι του Αγίου Γεωργίου στη θέση Ζηρέλια Πουγκακίων.

Η έρευνα επικεντρώθηκε στους 23 μεγαλύτερους οικισμούς της Σπερχειάδας, όπου και καταγράφηκαν 95 ναοί, από τους οποίους σχολιάζονται οι σπουδαιότεροι. Διαπιστώθηκε ότι αυτοί, σχεδόν στο σύνολό τους, έχουν δεχτεί μεταγενέστερες, διαδοχικές, ακαλαίσθητες επεμβάσεις και κακότεχνες προσθήκες, που επιβαρύνουν τη λιτή όψη τους, ενώ δεν σώζεται κανένας ναός προγενέστερος του 1830, εξαιτίας ιστορικών συγκυριών και έντονων γεωλογικών φαινομένων, κυρίως σεισμών και κατολισθήσεων. Ο επικρατέστερος αρχιτεκτονικός τύπος για τους ναούς του 19^{ου} αι. είναι η τρίκλιτη ξυλόστεγη βασιλική[9], με 10 παραδείγματα στην εξεταζόμενη περιοχή. Σε αυτόν ανήκουν οι προ-

---

6. Σταμοκώστας, *Φτέρη* 74-76. Κανέλλος, *Ο Γουλινάς* 50, 63. Ενδεικτικά στοιχεία της εγκατάστασης Σουλιωτών προσφύγων στο Κλωνί παραμένουν τοπωνύμια (Κιάφα) και οικογενειακά επίθετα (Φαρμάκης, Δημουλάς).

7. Σταμοκώστας, *Φτέρη* 32, 317. Κανέλλος, *Ο Γουλινάς* 44, 46, 61.

8. Δ. Θ. Νάτσιος, «Ενορίες και Εφημέριοι της Επισκοπής Ζητουνίου κατά το 1834», *Φθιωτικά Χρονικά* 3 (Λαμία 1982), 124-132. Θ.Α. Λαϊνάς, «Τα Φθιωτικά Μοναστήρια μέσα από τα Γενικά Αρχεία του Κράτους», *Φθιωτικά Χρονικά* 5 (Λαμία 1984), 13-15, 21, 26-27. Δ.Θ. Νάτσιος, «Φθιωτική Βιβλιογραφία Α΄ (Εκκλησιαστική – Μοναστηριακή) 1778-1983», *Φθιωτικά Χρονικά* 5 (Λαμία 1984), 41-57. Θ. Σιμόπουλος, *Παλαιοχριστιανικά, Βυζαντινά και Μεταβυζαντινά Μνημεία Φθιώτιδας*, Θεσσαλονίκη 1985, 268-314, 437-469.

9. Για την ελλαδική ναοδομία της εποχής, βλ. Δ. Φιλιππίδης, *Νεοελληνική αρχιτεκτονική. Αρχιτεκτονική θεωρία και πράξη (1830-1980) σαν αντανάκλαση των ιδεολογικών επιλογών της νεοελληνικής κουλτούρας*, Αθήνα 1984, 60, 93-97, 140-143. Γ. Πουλημένος, *Η Ελλαδική ναοδομία την περίοδο του Νεοκλασσικισμού (1830-1912),* τ. Α΄-Β΄, Αθήνα 1997, σποραδικά. Χ. Μπούρας, *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή αρχιτεκτονική στην Ελλάδα*, Αθήνα 2001, 267-268,

γενέστεροι χρονικά ναοί, όπως ο Άγιος Γεώργιος (1843) στην Άνω Φτέρη[10] (Εικ. 1), η Κοίμηση της Θεοτόκου (1851) στην Κολοκυθιά και ο Άγιος Αθανάσιος (1852) στο Αιγυπτοχώρι ή Γυφτοχώρι (Άνω Καλλιθέα)[11] (Εικ. 2), αλλά και αρκετοί από αυτούς που ανεγείρονται μεταξύ του τέλους του 19ου και του α΄ μισού του 20ου αι., όπως οι ναοί των Παμμεγίστων Ταξιαρχών (1878) στη Σέλιανη[12], του Αγίου Νικολάου στη Χομίργιαννη (Ανατολή), του Γενέσιου της Θεοτόκου στο Μούστροβο[13], του Αγίου Γεωργίου στην Κάτω Καλλιθέα, της Αγίας Παρασκευής στο Παλαιοχώρι[14] και του νέου Αγίου Νικολάου (τέλη 19ου αι.) στο Αγά[15] (Εικ. 3), ο οποίος δεν ξανακτίστηκε μετά την πυρπόλησή του, στις 18 Ιουνίου 1944, από τα γερμανικά στρατεύματα και αποτελεί σήμερα ιστορικό διατηρητέο μνημείο[16] της ναζιστικής θηριωδίας που υπέστη η μαρτυρική πόλη της Σπερχειάδας[17].

Στις αρχές του 20ου αι. μεγάλη διάδοση, κυρίως στους κοινοτικούς ναούς, γνωρίζει η τρίκλιτη ξυλόστεγη βασιλική με περίγραμμα ελεύθερου σταυρού, με 18 καταγεγραμμένα παραδείγματα. Πρόκειται για έναν αρχιτεκτονικό τύπο αγαπητό στην περιοχή, ο οποίος συμβάλλει στη μερική αύξηση του κτιριακού όγκου και επιτείνει την εντύπωση της επιβλητικότητας των ναών. Εδώ ξεχωρίζουν οι ναοί του Αγίου Νικολάου του Νέου του εν Βουνένοις στη Μπρούφλιανη (Δίλοφο) (1889)[18], του Αγίου Νικολάου στα Αργύρια (1911)[19] (Εικ. 4), του

---

274. Θ. Σ. Μαντοπούλου-Παναγιωτοπούλου, «Από τη μεταβυζαντινή αρχιτεκτονική στον κλασικισμό. Προσέγγιση στην εξέλιξη της τρίκλιτης βασιλικής κατά τον 18ο και τον 19ο αιώνα», στο: *Εκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση VI (1453-1850)*, Αθήνα 2002, 83-110 (με αναλυτική βιβλιογραφία). Γ. Πουλημένος, *Από τον χριστιανικό Παρθενώνα στον Λύσανδρο Καυταντζόγλου*, Αθήνα 2006, 133 κ.εξ.

10. Σιμόπουλος, *Μνημεία Φθιώτιδος* 442.

11. Σιμόπουλος, *ό.π.* 469.

12. Σιμόπουλος, *ό.π.* 459.

13. Σιμόπουλος, *ό.π.* 450.

14. Σιμόπουλος, *ό.π.* 454.

15. Ο Σιμόπουλος δέχεται εσφαλμένα σαν έτος ανέγερσης του ναού το 1908 (Σιμόπουλος *Μνημεία Φθιώτιδας* 446-447). Ο αρχιτεκτονικός τύπος του ναού και η επιγραφή του κωδωνοστασίου 1903 λειτουργούν ως terminus ante quem και τοποθετούν την ανέγερση του ναού στις δύο τελευταίες δεκαετίες του 19ου αι. Τα σχέδια της αποτύπωσης του νέου Αγ. Νικολάου Σπερχειάδας προέρχονται από τη μελέτη αποκατάστασης που εκπονήθηκε από την καθηγήτρια του Ε.Μ.Π. κα Αικατερίνη Κρεμέζη και τους αναστηλωτές κ.κ. Δημήτριο Γιαννούλη και Αποστόλη Καμπούρη.

16. Πρόκειται για κηρυγμένο ιστορικό μνημείο του κράτους (Υ.Α. ΥΠΠΟ/ΑΡΧ/Β1/ Φ32/ ΚΗΡ/20260/ 580/26.07.2000 - Φ.Ε.Κ. 1080/Β/31.08.2000).

17. Στις 18-6-1944 οι Γερμανοί σε μία από τις πολλαπλές επιδρομές τους στη Σπερχειάδα έκαψαν για τρίτη φορά 489 οικίες, ανατίναξαν δύο εκκλησίες και το Γυμνάσιο και σκότωσαν δεκάδες άμαχους (Κανέλλος, *Σπερχειάδα* 55. Ο ίδιος, *Ο Γουλινάς* 34, εικ. στη σ. 39).

18. Σιμόπουλος, *Μνημεία Φθιώτιδος* 439.

19. Παπανικολάου, *Αργύρια* 115-117.

Αγίου Αθανασίου (1912) στο Γαρδίκι[20], του κάτω Αϊ-Νικόλα στη Χαλίλη (Μεσοποταμία) (Εικ. 5), του Αγίου Παντελεήμονα (1929) στο Κλωνί, του Αγίου Νικολάου στο Κυριακοχώρι και στα Πουγκάκια (1939)[21] (Εικ. 6). Ο ίδιος τύπος επαναλαμβάνεται και σε μονόκλιτους ναούς, με τέσσερα καταγεγραμμένα παραδείγματα, όπως ο ναός του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου (1891) στο πρώην κτήμα Μηνογιάννη στις Λευκάδες (Λευκάδα)[22] (Εικ. 7) και των Αγίων Αποστόλων στο Πίτσι (1902). Στην περιοχή εντοπίζεται μία μόνο ξυλόστεγη βασιλική με υπερυψωμένο το μεσαίο κλίτος, ο ναός του Αγίου Νικολάου (1860) στη Χαλίλη[23]. Στην περιοχή απαντούν επίσης δύο παραδείγματα τρουλλαίων βασιλικών, οι ναοί της Κοίμησης της Θεοτόκου στην Παλαιοβράχα (1875)[24] (Εικ. 8) και στα Πουγκάκια (1895)[25] (Εικ. 9).

Ο συνηθέστερος τύπος για τους μικρούς κοινοτικούς ή ιδιωτικούς ναούς κυρίως στην ύπαιθρο είναι ο μονόχωρος, σε πολλές περιπτώσεις δρομικός, ναός. Από τους 38 και πλέον ναούς και ξωκκλήσια του τύπου αυτού που καταγράφηκαν αναφέρονται ενδεικτικά ο Άγιος Νικόλαος ο Νέος ο εν Βουνένοις (1844) στη Στάγια (Πλάτανος)[26], ο Άγιος Ιωάννης (1868) στα Μάρμαρα (Εικ. 10). και η Κοίμηση της Θεοτόκου (1880) στο Νικολίτσι[27].

Τέλος, απαντάται μόνο μία περίπτωση «αγιορείτικου» ή αθωνικού τύπου με τις χαρακτηριστικές πλάγιες κόγχες-χορούς, αυτή στο νέο καθολικό της μονής του Αϊ-Λια στο Παλαιοχώρι[28], που ξαναχτίστηκε το 1937, δυτικότερα της θέσης του αρχικού (Εικ. 11). Η παλαιά μονή διαλύθηκε το 1835 με νόμο της Αντιβασιλείας, όπως συνέβη με το μετόχι του Αϊ-Λια, την Παναγία Ρού-

---

20. Σιμόπουλος, *ό.π.* 437.

21. Θ. Ν. Καραγιάννης, «Ναοί των Πουγκακίων», *Φθιωτικά Χρονικά* 6 (Λαμία 1985), 90-94. Σιμόπουλος, *Μνημεία Φθιώτιδος* 448.

22. Σιμόπουλος, *ό.π.* 462.

23. Καλέντζου-Τερλιάμη, *Μεσοποταμία (Χαλίλη)* 72-85.

24. Σιμόπουλος, *Μνημεία Φθιώτιδος* 553. Τα σχέδια της αποτύπωσης της Κοίμησης της Θεοτόκου στην Παλαιοβράχα παραχωρήθηκαν από το Αρχείο Συλλογής Αρχιτεκτονικών Μελετών της Σχολής Αρχιτεκτόνων του Ε.Μ.Π.

25. Καραγιάννης, «Ναοί των Πουγκακίων» 94-98. Σιμόπουλος, *Μνημεία Φθιώτιδος* 448.

26. Ελ. Ρήγας, «Το άγνωστο μοναστήρι της Στάγιας - και η Στάγια», *Στερεά Ελλάς* 372 (Ιούνιος 2000), 17/197-19/199. Σταμοκώστας, *Φτέρη* 140. Κανέλλος, *Ο Γουλινάς* 130-131, εικ. στη σ. 131.

27. Σιμόπουλος, *Μνημεία Φθιώτιδος*, 453.

28. Ι.Δ. Παπαναγιώτου, *Ο Αϊ-Λιας του Παλαιοχωρίου*, Αθήνα 1978, 149, 156. Λαϊνάς, Τα Φθιωτικά Μοναστήρια 14, 21, 26. Σιμόπουλος, *Μνημεία Φθιώτιδος* 268-314, 454. Σταμοκώστας, *Φτέρη* 138-139. Κανέλλος, *Ο Γουλινάς* 128-129, εικ. στη σ. 128. Πρόκειται για μία από τις σημαντικότερες μεταβυζαντινές μονές της περιοχής που κατείχε σημαντική κτηματική περιουσία, πολλά εκκλησιαστικά κειμήλια και ιερά λείψανα. Πυρπολήθηκε από τους Τούρκους το 1794. Από το κατεστραμμένο καθολικό διατηρείται *in situ*, ως ιερό προσκυνηματικό κειμήλιο, η αγία Τράπεζα.

στιανη (Γενέσιο της Θεοτόκου) στα Κανάλια, που ξαναχτίστηκε το 1935[29] και με άλλες πέντε μονές από τις εννιά συνολικά του Φθιωτικού χώρου. Οι ιστορικές πηγές αναφέρουν και άλλες μονές στην ευρύτερη περιοχή[30], που αποτέλεσαν καταφύγιο κατατρεγμένων από την τουρκική θηριωδία πληθυσμών, κυρίως Ηπειρωτών και κλεφτών, και διαλύθηκαν πριν την Επανάσταση του 1821, όπως του Αγίου Νικολάου του Νέου στη Στάγια[31], του Αγίου Γεωργίου στην Άνω Φτέρη[32] και του Αγίου Παντελεήμονα στο Κλωνί[33]. Μάλιστα, σε πρόσφατη ανασκαφική έρευνα στον περιβάλλοντα χώρο του τελευταίου, ήρθαν στο φως σημαντικά λείψανα του παλαιού καθολικού και ερείπια κελιών[34].

Στις περισσότερες περιπτώσεις η τοιχοδομία των ναών είναι επιμελημένη και εμφανής, όπως στον Άγιο Νικόλαο το Νέο Μπρούφλιανης (1889) (Εικ. 12) ή στον Άγιο Αθανάσιο Γαρδικίου (1912), ενώ σε άλλες καλύπτεται από παχύ μεταγενέστερο επίχρισμα, όπως στην Κοίμηση Παλαιοβράχας (1875) και στον παλαιό Άγιο Νικόλαο στο Αγά (1836), ο οποίος ήταν μέχρι το 1927 ο κοιμητηριακός ναός του παλαιού νεκροταφείου της πόλης[35]. Τα υλικά δομής προέρχονται από την ευρύτερη περιοχή, και είναι ασβεστόλιθος, σαπολίθι (ψαμμίτης), ενίοτε πωρόλιθος και άλλα κατάλληλα για λάξευση πετρώματα. Η χρήση μαρμάρου σπανίζει ή απουσιάζει. Καταγράφηκαν μαρμάρινα *spolia* στις λιθοδομές της Αγίας Σοφίας στη θέση Κορομπίλι Χομίργιαννης (1901) (Εικ. 13) και του Αγίου Παντελεήμονα στο Κλωνί (1929)[36] (Εικ. 14), προερ-

29. Λαϊνάς, Τα Φθιωτικά Μοναστήρια 13, 21. Σταμοκώστας, *Φτέρη* 139-140. Κανέλλος, *Ο Γουλινάς* 129-130, εικ. στη σ. 130.

30. Λαϊνάς, Τα Φθιωτικά Μοναστήρια 13-15, 21, 26-27. Νάτσιος, Φθιωτική Βιβλιογραφία Α΄ 41-57. Σταμοκώστας, *Φτέρη* 71, 74-76.

31. Το καθολικό του 1844, που είχε ανεγερθεί στη θέση βυζαντινού ναού, ανακαινίστηκε στα 1906 (Ρήγας, «Το άγνωστο μοναστήρι της Στάγιας» 17/197-19/199. Σταμοκώστας, *Φτέρη* 140. Κανέλλος, *Ο Γουλινάς* 130-131, εικ. στη σ. 131). Ο Σιμόπουλος (*Μνημεία Φθιώτιδος* 450) φαίνεται να αγνοεί τη σχετική παράδοση για ύπαρξη βυζαντινής πιθανώς μονής στη θέση του Αγ. Νικολάου στη Στάγια.

32. Το καθολικό του 1843, που είχε ανεγερθεί στη θέση βυζαντινού ναού, ανακαινίστηκε στα 1915 (Σταμοκώστας, *Φτέρη* 137-138. Κανέλλος, *Ο Γουλινάς* 133, εικ. στη σ. 133).

33. Το παλαιό καθολικό του 1566, που είχε ανεγερθεί στη θέση βυζαντινού ναού, κάηκε από τους Τούρκους στα 1823 και η μονή έπαψε να λειτουργεί το 1827 (Σιμόπουλος, *Μνημεία Φθιώτιδος*, 467. Κανέλλος, *Ο Γουλινάς* 132-133, εικ. στη σ. 132). Στην ίδια θέση ανεγέρθηκε στα 1929 ξωκκλήσι.

34. Η ανασκαφή έγινε το καλοκαίρι του 2010, στο πλαίσιο εργασιών ανάδειξης του περιβάλλοντα χώρου του ναού, από τη συμβασιούχο αρχαιολόγο της 24ης ΕΒΑ, Παναγιώτα Παπαγεωργίου με την εποπτεία του προϊσταμένου Δρ. Γεωργίου Κακαβά, βλ. Κακαβάς - Παπαγεωργίου, Ανασκαφική έρευνα στο ναό Αγ. Παντελεήμονα Κλωνίου (υπό έκδοση).

35. Το 1927 το νεκροταφείο μεταφέρθηκε στην Αγία Παρασκευή Σπερχειάδας και ως νέος κοιμητηριακός ναός χρησιμοποιείται εφεξής αυτός της Αγ. Παρασκευής (1920).

36. Σιμόπουλος, *Μνημεία Φθιώτιδος*, 466. Κανέλλος, *Ο Γουλινάς* 132-133.

χόμενα από παλαιότερους ναούς[37]. Σε ναούς που ανεγέρθηκαν ή δέχτηκαν επεμβάσεις μετά τους Βαλκανικούς πολέμους, όπως ο Άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος στο πρώην κτήμα Μηνογιάννη στη Λευκάδα (1891)[38] ή το Γενέσιο της Θεοτόκου στο Μούστροβο (1935), χαρακτηριστική είναι η σύνδεση των γωνιόλιθων με μεταλλικά άγκιστρα, στις ακμές των τοίχων και στα περιθυρώματα. Οι εξωτερικές επιφάνειες των κογχών του ιερού είναι συνηθέστερα ημικυκλικές (Εικ. 15) ή πολυγωνικές και σε πολλές περιπτώσεις διαμορφώνονται με τυφλά αψιδώματα, όπως στον Άγιο Αθανάσιο (1852) στο Γυφτοχώρι (Εικ. 16), στον Άγιο Νικόλαο στη Χαλίλη (1860), στον Άγιο Νικόλαο το Νέο στην Μπρούφλιανη (1889), στον Άγιο Νικόλαο στο Κυριακοχώρι, στον Άγιο Ιωάννη το Θεολόγο στη Λευκάδα (1891) και στον Άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο (1931) στη Στάγια. Με σχετική συμμετρία ανοίγονται στις μακριές πλευρές των ναών τοξωτά, μονόλοβα, δίλοβα ή τρίλοβα παράθυρα και σπανιότερα ορθογώνια. Κυκλικοί φεγγίτες και παράθυρα διανοίγονται στις στενές πλευρές των ναών, συχνά πάνω από τις αψίδες και τις εισόδους.

Οι ναοί είναι κατά κανόνα ξυλόστεγοι με ενιαία δικλινή στέγη, μη ορατή εσωτερικά. Ως χαρακτηριστικό μορφολογικό γνώρισμα παραμένει, τουλάχιστον στους προ του 1915 ναούς, η απότμηση της κορυφής της στέγης στις στενές τους όψεις, η καλούμενη *σκούφια* (Εικ. 17). Οι απολήξεις των στεγών στις κεραίες των ναών με περίγραμμα ελεύθερου σταυρού, άλλοτε φέρουν *σκούφια* και άλλοτε αέτωμα, όπως στον Άγιο Ιωάννη το Θεολόγο Λευκάδας και στον Άγιο Νικόλαο Πουγκακίων. Οι παλαιότεροι ναοί καλύπτονταν με σχιστόπλακες, που αντικαταστάθηκαν στη συνέχεια με κεραμίδια ή τσίγκο, με εξαίρεση τους ναούς του Προφήτη Ηλία στο Κυριακοχώρι (1916) και στο Παλαιοχώρι (1937), οι οποίοι παραμένουν καλυμμένοι με πλάκες. Χαρακτηριστική είναι η απουσία εξωτερικών στοών στις βασιλικές. Σε μία μόνο περίπτωση μαρτυρείται η ύπαρξη εξωτερικών στοών με λίθινους πεσσούς, στο ναό του Αγίου Γε-

---

37. Στην τοιχοδομία του Αγ. Παντελεήμονα Κλωνίου χρησιμοποιήθηκαν μαρμάρινα αρχιτεκτονικά μέλη σε δεύτερη χρήση (σπόνδυλοι στον βόρειο τοίχο, περιθύρωμα της θυρίδας του ιερού, πλάκα επάνω από το άνοιγμα της κόγχης). Εντοιχισμένο σε παράθυρο βρέθηκε τμήμα μαρμάρινου ανάγλυφου πεσσίσκου, πιθανώς μεσοβυζαντινών χρόνων, το οποίο μεταφέρθηκε για φύλαξη και συντήρηση στο Βυζαντινό Μουσείο Φθιώτιδας στην Υπάτη μαζί με δύο μαρμάρινα επίκρανα από τον περίβολο του ναού, ενώ στην τοιχοποιία της Αγ. Σοφίας Χομίργιαννης καταγράφηκαν μαρμάρινοι σταθμοί στο παράθυρο του ιερού, τεμάχια μαρμάρου, πώρινων λιθοπλίνθων, οπτοπλίνθων και κεραμίδων σε δεύτερη χρήση. Στην περίπτωση του Αγ. Παντελεήμονα Κλωνίου, η επιμελημένη εργασία των μαρμάρινων αρχιτεκτονικών μελών, σπάνιων σε άλλα μνημεία της περιοχής, σε συνδυασμό με τα ανασκαφικά ευρήματα, επιβεβαιώνουν καταρχήν την παράδοση ότι ο ναός καταλαμβάνει τη θέση βυζαντινής μονής.

38. Κανέλλος, *Σπερχειάδα* 19. Ο ίδιος, *Ο Γουλινάς* 104. Το κτήμα της Λευκάδας περιήλθε ως προικώο στον Λεωνίδα Μηνογιάννη, τέταρτο γιο του γραμματέα του τελευταίου Αγά της Σπερχειάδας, αγωνιστή και για πολλά χρόνια δήμαρχο Τυμφρηστού, Νικόλαο Μηνογιάννη.

ωργίου στη Φτέρη πριν από την ανακαίνισή του το 1915.

Τα περισσότερα κωδωνοστάσια των ναών είναι σχετικά πρόσφατες κατασκευές. Από τα παλαιότερα αξίζει να αναφερθούν το κωδωνοστάσιο του Αγίου Αθανασίου (1860) στο Γυφτοχώρι, που αποτελεί καθ' ύψος προέκταση του δυτικού τοίχου και τα πυργοειδή κωδωνοστάσια του Αγίου Νικολάου (1860) στη Χαλίλη[39], της Κοίμησης (1898) στην Παλαιοβράχα, του νέου Αγίου Νικολάου (1903) στο Αγά (Εικ. 18), της Αγίας Τριάδας (1923-1924) στη Φτέρη[40] και του Αγίου Νικολάου (1933) στην Μπρούφλιανη.

Η ύπαρξη γυναικωνίτη στο δυτικό τμήμα των μεγαλύτερων βασιλικών ήταν σχεδόν γενικευμένη, αν και αρκετοί από αυτούς αφαιρέθηκαν μετά το 1950. Αντιπροσωπευτικοί γυναικωνίτες από τους εναπομείναντες απαντώνται στην Κοίμηση Κολοκυθιάς (1851) και Παλαιοβράχας (1875), στον Άγιο Νικόλαο στο Κυριακοχώρι, στον Άγιο Νικόλαο το Νέο στην Μπρούφλιανη (1889) και στον Άγιο Αθανάσιο Γαρδικίου (1912). Μόνο δύο από τα αρχικά λιθόστρωτα δάπεδα σώζονται *in situ*, αυτά της Αγίας Παρασκευής στην Παλαιοβράχα και του νέου Αγίου Νικολάου στο Αγά, που ποικίλλονται με ομφάλια στο μεσαίο κλίτος. Ο εσωτερικός χώρος των βασιλικών διαιρείται με πεσσοστοιχίες ή κιονοστοιχίες με μεγάλα φέροντα τόξα. Στους ναούς του πρώτου μισού του 19ου αι. οι κύριες είσοδοι έχουν μνημειακή μορφή με μονολιθικά υπέρθυρα και παραστάδες, που φέρουν βάσεις και επίκρανα. Σε άλλες περιπτώσεις τα περιθυρώματα αποτελούνται από μεμονωμένους λαξευτούς λίθους και τοξωτά ή ευθύγραμμα υπέρθυρα.

Πολλοί ναοί φέρουν ανάγλυφες ή εγχάρακτες χρονολογίες και κτητορικές επιγραφές, όπως ο Άγιος Γεώργιος Άνω Φτέρης (1843)[41], η Κοίμηση Κολοκυθιάς (1851), ο Άγιος Αθανάσιος Γυφτοχωρίου (1852) (Εικ. 19), ο Άγιος Νικόλαος Χαλίλης (1860)[42], η Κοίμηση Παλαιοβράχας (1875), ο Άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος Λευκάδας (1891), η Κοίμηση Πουγκακίων (1895)[43], η Αγία Παρασκευή Γαρδικίου (1898) (Εικ. 20), η Αγία Παρασκευή (1906) και ο Άγιος Νικόλαος Αργυρίων (1911)[44], ο Άγιος Παντελεήμονας Κλωνίου (1929).

Στην εξωτερική όψη αρκετών ναών εντοπίζονται ενσωματωμένα σε διαφορετικά σημεία της τοιχοποιίας, συνήθως στα υπέρθυρα της κύριας εισόδου, στις γωνίες του κτιρίου ή πάνω από την κόγχη του ιερού, λιθανάγλυφες πλάκες[45]. Τεκμηριώθηκε η συνήθεια της δεύτερης ή επαναλαμβανόμενης χρήσης

---

39. Καλέντζου-Τερλιάμη, *Μεσοποταμία (Χαλίλη,)* 72-85.
40. Σταμοκώστας, *Φτέρη* 307-308.
41. Σταμοκώστας, *Φτέρη* 289-293.
42. Καλέντζου-Τερλιάμη, *Μεσοποταμία (Χαλίλη)* 72-85.
43. Καραγιάννης, Ναοί των Πουγκακίων 90-98. Σιμόπουλος, *Μνημεία Φθιώτιδος,* 448.
44. Παπανικολάου, *Αργύρια,* 115-116.
45. Ν. Κύρκος, «Η λαϊκή παραδοσιακή αρχιτεκτονική και τα λιθανάγλυφα της Δυτικής Φθιώτιδας», *Πυρφόρος* 24 (Μάιος - Ιούνιος 1996), 61.

των λιθανάγλυφων του αρχικού ναού στον αμέσως νεότερο. Τέτοια περίπτωση αποτελεί ο ναός των Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης στα Καμπιά, ο οποίος ανεγέρθηκε μετά το 1950 στη θέση του αρχικού ναού του 1897. Καταγράφηκαν δώδεκα λιθανάγλυφα με ποικιλία θρησκευτικών θεμάτων, όπως αναθηματική επιγραφή του 1897, μορφές του Χριστού, της Παναγίας, του Προδρόμου, των Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης, το άγιο Δισκοπότηρο, σταυροί, αγγελικές μορφές και μία σπάνια περίπτωση μοτίβου για την περιοχή, ήλιος πλαισιωμένος από δύο ρόδακες. Επίσης, όταν αναδιαμορφώθηκε το λίθινο πεζούλι στον αύλειο χώρο του Αγίου Δημητρίου Φτέρης[46], βρέθηκαν και εντοιχίστηκαν πάλι σε αυτό τρία λιθανάγλυφα από τον ναό του 1897, που απεικονίζουν τον Χριστό, τη Σταύρωση και την κομμένη κεφαλή του Προδρόμου σε πινάκιο. Στον περίβολο του κοιμητηρίου στη Φτέρη υπάρχει εντοιχισμένη λιθανάγλυφη κτητορική πλάκα (1902)[47], που απεικονίζει την κεφαλή του Πρόδρομου πλαισιωμένη από τους δύο αρχαγγέλους. Στον Άγιο Νικόλαο Χαλίλης (1860) διακρίνονται δύο εντοιχισμένα λιθανάγλυφα[48], το πρώτο με τον άγιο Γεώργιο στη ΝΑ γωνία και το δεύτερο με δεόμενη μορφή στην αψίδα του ιερού. Πλούσιας θεματογραφίας είναι τα δώδεκα εντοιχισμένα λιθανάγλυφα στους Ταξιάρχες Σέλιανης (1878)[49], που απεικονίζουν ανθρώπινη κεφαλή, φουστανελοφόρο με γιαταγάνι, δύο παραστάσεις των αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης (Εικ. 21), η μία με χρονολογία 1842, ανθοδοχείο, μορφές ζώων (πουλί που ραμφίζει φίδι), κυπαρίσσια και ρόδακες (Εικ. 22). Στον Άγιο Νικόλαο το Νέο Μπρούφλιανης (1889) καταγράφηκαν εννέα λιθανάγλυφα με μορφές αρχαγγέλων, τοποθετημένα ανά τρία στην τρίπλευρη κόγχη του ιερού. Εντυπωσιακή είναι η ολόσωμη μορφή του αρχάγγελου Μιχαήλ που βρίσκεται στη ΒΔ γωνία του ναού (Εικ. 23). Τέλος, τα περιθυρώματα της βόρειας εισόδου του ίδιου ναού κοσμούνται με λαϊκότροπες συνθέσεις, όπως αγγεία από τα οποία εκφύονται βλαστοί και κληματίδες, πτηνό που ραμφίζει, ρόδακες και χερουβείμ. Ανάλο-

46. Σταμοκώστας, *Φτέρη*, 299-302, εικ. στη σ. 300. Το 1876 ανεγέρθηκε ο ναός στη θέση ξωκλησιού, από το συνεργείο του μάστορα Ρεγγίνα. Κατεδαφίστηκε και ξανακτίστηκε μετά τις φθορές που υπέστη από τους σεισμούς του 1951. Το κωδωνοστάσιο ανεγέρθηκε μεταξύ 1927-1931 από τους τεχνίτες Γιάννη Φακούρα και Βαγγέλη Σακελλάρη από τη Φτέρη, Τσιρώνη και Κωνσταντίνου από την Παλαιοβράχα.

47. Σταμοκώστας, *Φτέρη* 309.

48. Καλέντζου-Τερλιάμη, *Μεσοποταμία (Χαλίλη)* 81. Της ίδιας, «Τα λιθανάγλυφα του Ι. Ναού Αγίου Νικολάου Μεσοποταμίας (Χαλίλης) Φθιώτιδος» *Φθιωτικά Χρονικά* 23 (Λαμία 2002), 79-85.

49. Ν. Δημητρακοπούλου-Σκυλογιάννη, «Τμήμα μαρμάρινου αρχιτεκτονικού μέλους στη Συλλογή γλυπτών του Βυζαντινού Μουσείου. Μία προσέγγιση στη μαρμαρογλυπτική του Αιγαίου κατά τον 18ο αιώνα», στο: *Θωράκιον. Αφιέρωμα στη μνήμη του Παύλου Λαζαρίδη. Πρακτικά*, Αθήνα 2004, 220-223 (με αναλυτική βιβλιογραφία για το ανθρωπόμορφο ή ζωόμορφο προσωπείο στους μεταβυζαντινούς και νεότερους χρόνους).

γος διάκοσμος με επιμελέστερη κατεργασία απαντά στα περιθυρώματα της Κοίμησης Θεοτόκου στην Παλαιοβράχα (1875), στο νότιο υπέρθυρο της οποίας απαντούν κτητορική επιγραφή, δάφνινα μετάλλια με τον Χριστό Μεγάλο Αρχιερέα και σταυρό, ο άγιος Γεώργιος έφιππος δρακοντοκτόνος και τετραμελής στρατιωτική ομάδα, υποβαστάζουσα τα στοιχεία της χρονολογίας 1875 (Εικ. 24). Παρόμοιος γλυπτός διάκοσμος σώζει και το αντίστοιχο υπέρθυρο της Κοίμησης της Θεοτόκου στα Πουγκάκια (1895).

Τα λαϊκά εκκλησιαστικά λιθανάγλυφα της περιοχής διασώζουν προσφιλή και καθιερωμένα θέματα, που είναι κοινά αυτή την εποχή στον ευρύτερο γεωγραφικό χώρο της ηπειρωτικής Ελλάδας[50]. Το θεματολόγιο περιλαμβάνει κυρίως σταυρούς, μορφές αγγέλων και αγίων, φυτικά και άνθινα μοτίβα[51], αλλά και θέματα από το ζωικό βασίλειο[52] (Εικ. 25). Ο φυτικός διάκοσμος έχει κυρίως διακοσμητικό χαρακτήρα, ενώ οι υπόλοιπες θεματικές ομάδες εμπεριέχουν τους συμβολισμούς των λαϊκών αντιλήψεων της εποχής και αποκτούν αποτρεπτικό και φυλακτικό χαρακτήρα[53]. Τα χαρακτηριστικά των μορφών αποδίδονται σχηματοποιημένα και ενίοτε μόνο με το περίγραμμά τους. Αν και η τεχνική στα περισσότερα από τα παραδείγματα είναι λαϊκότροπη, σε αρκετές περιπτώσεις είναι αξιοπρόσεκτη η προσεγμένη εκτέλεση των λεπτομερειών. Η θεματογραφία και η τεχνική των λιθανάγλυφων της Σπερχειάδας προσιδιάζει σε αυτές των λιθοξόων από τη βορειοδυτική ηπειρωτική Ελλάδα, από την οποία προέρχονται τα σημαντικότερα ισνάφια την εποχή αυτή[54]. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του Αγίου Αθανασίου στο Γαρδίκι, όπου οι ηλικιωμένοι κάτοικοι μνημονεύουν ότι το 1912 φημισμένοι μάστορες από το Μαυρίλο Φθιώτιδας

---

50. Γενικά για τη λιθογλυπτική, βλ. Α.Ε. Φλωράκης, *Η λαϊκή Λιθογλυπτική της Τήνου*, Αθήνα 1979. Α. Πετρονώτης, «Λιθανάγλυφα θυρώματα εκκλησιών Δυτικής Θεσσαλίας με νεοκλασσικές επιδράσεις», *Ανθρωπολογικά 3* (1982), 41-63. Λ. Γουργιώτη, *Λιθανάγλυφα και μάστοροι της πέτρας στη Δυτική Θεσσαλία*, Αθήνα 2001. Δ.Α. Λιάκος, «Περί της Μεταβυζαντινής Γλυπτικής του Θεσσαλικού Χώρου», στο: *Αρχαιολογικό Έργο Θεσσαλίας και Στερεάς Ελλάδας 2 (Βόλος 16-19 Μαρτίου 2006). Πρακτικά, Τόμος Ι: Θεσσαλία*, 2009, 657-658, σημ. 6 (όπου αναλυτική βιβλιογραφία). Για τις κατηγορίες των θεμάτων της μεταβυζαντινής γλυπτικής, την καταγωγή και το συμβολισμό τους, βλ. Π.Π. Θεοδωρακάκου-Βαρελίδου, *Λιθανάγλυφα κοσμικών και ταφικών μνημείων της Μάνης, περιόδου 1780/1800-1930* (αδημοσίευτη Διδακτορική Διατριβή), Αθήνα 1999, 31-35, 161, 165, 307-308, 318. Δ. Λιάκος, *Τα λιθανάγλυφα του Αγίου Όρους* (αδημοσίευτη Διδακτορική Διατριβή), Θεσσαλονίκη 2000, 1-4, 97-132 (με αναλυτική βιβλιογραφία).

51. Λιάκος, *Λιθανάγλυφα Αγίου Όρους*, 123.

52. Λιάκος, Μεταβυζαντινή Γλυπτική Θεσσαλικού Χώρου, 661.

53. Κ. Γ. Κορρέ, *Η ανθρώπινη κεφαλή. Θέμα αποτρεπτικό στην Νεοελληνική Λαϊκή Τέχνη*, Αθήναι 1978. Δημητρακοπούλου-Σκυλογιάννη, Τμήμα μαρμάρινου αρχιτεκτονικού μέλους 220-223. Λιάκος, ό.π. 662.

54. Π. Μ. Μυλωνάς, «Η Μονή Δολιανών ή Κρανιάς στην Πίνδο», *Τρικαλινά* 2 (1982), 103, 105, 107, εικ. 12-16. Λιάκος, ό.π. 659, 664. Του ίδιου, *Λιθανάγλυφα Αγίου Όρους*, 127-132.

έκτισαν τον ναό με λίθους μεταφερμένους από το Κρίκελλο Ευρυτανίας. Η απόδοση, ωστόσο, των λιθανάγλυφων της περιοχής σε συγκεκριμένους λιθοξόους ή συνεργεία απαιτεί περαιτέρω επισταμένη έρευνα, καταγραφή και ταξινόμηση του άγνωστου υλικού αυτής της περιόδου από τον ευρύτερο Φθιωτικό χώρο[55].

Στους περισσότερους ναούς της περιοχής τα τέμπλα είναι απλά ξύλινα, με λίγα διακοσμητικά στοιχεία και συνήθως έχουν αντικαταστήσει παλαιότερα[56]. Στους μεγαλύτερους και σπουδαιότερους ενοριακούς ναούς της περιοχής φιλοτεχνήθηκαν ξυλόγλυπτα τέμπλα[57], από τα οποία ελάχιστα είναι ενυπόγραφα. Το σημαντικότερο παράδειγμα ενυπόγραφου τέμπλου βρίσκεται στην Κοίμηση Θεοτόκου Παλαιοβράχας (Εικ. 26), στο επιστύλιο του οποίου υπογράφει ο Μετσοβίτης ταγιαδόρος Γιώργης Μηλιώτης ή Μέρανος ή Μπαλτζόης, και ο γιος του Νικόλαος, με έτος περαίωσης το 1892[58]. Οι ίδιοι φιλοτέχνησαν το κιβώριο της αγίας τράπεζας, το δεσποτικό θρόνο (Εικ. 27) και τον άμβωνα. Ο ξυλο-

---

55. Ονομαστός στην περιοχή της Σπερχειάδας είναι ο λιθοξόος Γρηγόρης Κοντοδήμος από το Νικολίτσι, που εργάστηκε στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα μεταξύ άλλων στον Άγ. Νικόλαο Χαλίλης και στην Κοίμηση της Θεοτόκου Νικολιτσίου. Την ίδια εποχή έδρασαν με τα συνεργεία τους ο αρχιμάστορας Γεώργιος Ζούμπος από τη Γραμμένη Οξυά, που έχτισε τον Άγιο Δημήτριο Κυριακοχωρίου και τον Άγιο Ιωάννη το Θεολόγο Στάγιας, καθώς και ο Ιωάννης Ευθυμίου από την Κάψη, που έχτισε το 1930 τον Άγιο Αθανάσιο Καναλίων.

56. Για την εκκλησιαστική ξυλογλυπτική, βλ. Κ.Α. Μακρής, *Εκκλησιαστικά ξυλόγλυπτα*, Αθήνα 1982, σποραδικά. Δ.Γ. Καλούσιος, «Μετσοβίτες ξυλογλύπτες στο νομό Τρικάλων (18ος, 19ος και 20ος αιώνας)» στο: *Α΄ Συνέδριο Μετσοβίτικων Σπουδών (Μέτσοβο 28-30 Ιουνίου 1991). Πρακτικά*, Αθήνα 1993, 217-290. Τρ. Παπαζήσης, «Μετσοβίτες ταλιαδόροι» στο: *Β΄ Συνέδριο Μετσοβίτικων Σπουδών (Μέτσοβο 9-11 Σεπτεμβρίου 1994, Εξωραϊστικός Σύλλογος Μετσόβου). Πρακτικά*, Αθήνα 1997, 41-154. Τρ.Α. Σιούλης, *Ο ξυλόγλυπτος διάκοσμος των εκκλησιών στον Ηπειρωτικό χώρο κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο και οι τεχνίτες του ξύλου*, (Διδακτορική διατριβή) Ιωάννινα 2002 (όπου και αναλυτική βιβλιογραφία).

57. Θ. Ν. Καραγιάννης, «Η Λαϊκή Ξυλογλυπτική στα Πουγκάκια Φθιώτιδας», *Γαρδικιώτικα Χρονικά* 23, Γενάρης 1982, 12-15. Θ.Μ. Προβατάκης, «Ένα άγνωστο λαϊκό ξυλόγλυπτο τέμπλο στο Ροβολιάρι Φθιώτιδας», στο: *Α΄ Συνέδριο Φθιωτικών Ερευνών. Γλώσσα-ιστορία-λαογραφία (Λουτρά Υπάτης, 27-29 Απριλίου 1990). Πρακτικά*, Λαμία 1993, 183-194. Τ. Ευθυμίου – Θ. Κολιόπουλος, *Το ξυλόγλυπτο τέμπλο Κοίμησης της Θεοτόκου Παλαιοκάστρου*, Λαμία 2008. Τ. Ευθυμίου, *Το ξυλόγλυπτο τέμπλο Αγίου Νικολάου Ζιώψης*, Λαμία 2009. Δ.Θ. Νάτσιος, «Το ξυλόγλυπτο τέμπλο της Παναγίας Δέσποινας – Λαμίας. (18ος αιω.)», *Φθιωτικά Χρονικά* 32 (Λαμία 2011), 87-94.

58. Ο Γ. Πλατάρης (*Το Σημειωματάρι ενός Μετσοβίτη 1871-1943*, Αθήνα 1972, σποραδικά) αναφέρεται στη δράση του ξυλογλύπτη Δημήτριου Μέρανου και του πατέρα του, Γιώργη Μέρανου ή Μηλιώτη ή Μπαλτζόη. Επίσης καταγράφει τις περιοχές, στις οποίες φιλοτέχνησαν ξυλόγλυπτα τέμπλα ο Ανάστασης Μούσκου ή Μόσχος με την οικογενειακή κομπανία των Γκιώνηδων, όπως στο Δομοκό το 1875, στο Πουρνάρι ή Πρινάρι στη συνέχεια, στο Καλεράρι, στην Πλόπη, στη Χομίργιαννη και στο Καστρί το 1879, στο Ροβολάρι το 1882, στον Άγ. Ιωάννη το Θεολόγο στην Γιαντζιού, στην Υπάτη το 1886, στη Σελίτζιανη το 1887 και στους Κορυσχάδες το 1889. Μαζί τους ήταν και ο γιος του Γιώργη Μέρανου, Νικόλαος.

γλύπτης Στυλιανός Υφαντής από τη Μεγάλη Κάψη υπογράφει στα 1930 και 1931 το τέμπλο και τον δεσποτικό θρόνο του Αγίου Νικολάου Αργυρίων. Άλλα σημαντικά, λαϊκότροπα, ανυπόγραφα ξυλόγλυπτα τέμπλα απαντούν στην Κοίμηση της Θεοτόκου Κολοκυθιάς (1851), όπου βρίσκονται και δύο ξυλόγλυπτοι κηροστάτες από το ξωκκλήσι του Προφήτη Ηλία Κολοκυθιάς (1903), στον Άγιο Αθανάσιο Γυφτοχωρίου (1852), στον Άγιο Νικόλαο Χαλίλης (1860), στον Άγιο Νικόλαο το Νέο Μπρούφλιανης (1889), στον Άγιο Νικόλαο Κυριακοχωρίου, στην Κοίμηση της Θεοτόκου Γόργιανης (1860), Νικολιτσίου (1880) και Πουγκακίων (1895)[59]. Το πρόσφατα επιχρωματισμένο τέμπλο στους Αγίους Αποστόλους Πιτσίου (1902) προέρχεται από τον Άγιο Νικόλαο Λευκάδας. Στα παραδείγματα αυτά ο φυτικός διάκοσμος αποδίδεται με χαμηλό ανάγλυφο και εμπλουτίζεται με ανθρώπινες και ζωόμορφες παραστάσεις. Αρκετά τέμπλα έχουν δεχτεί, δυστυχώς, ακαλαίσθητες επεμβάσεις με ασύμβατες χρωματικές επικαλύψεις, οι οποίες αλλοιώνουν ανεπανόρθωτα τη μορφή των έργων και συντελούν στην περαιτέρω φθορά τους, με αντιπροσωπευτικότερο παράδειγμα το τέμπλο στο ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου στην Κολοκυθιά.

Οι ελάχιστοι άμβωνες που σώθηκαν από το πνεύμα «εξωραϊσμού» των ναών έχουν τη μορφή υπερυψωμένου πολυγωνικού εξώστη με κωνική οξυκόρυφη βάση και συνήθως μαζί με τους δεσποτικούς θρόνους και τα προσκυνητάρια φιλοτεχνούνται από το ίδιο συνεργείο, όπως καταγράφεται στην Κοίμηση της Θεοτόκου στην Παλαιοβράχα (1892) και στα Πουγκάκια (1895)[60], στον Άγιο Νικόλαο Κυριακοχωρίου, στον Άγιο Αθανάσιο στα Κανάλια και στο Γαρδίκι (1912).

Στο εσωτερικό αρκετών ναών διατηρούνται οι αρχικές ξύλινες πολύχρωμες οροφές, διακοσμημένες με γεωμετρικά σχήματα από πηχάκια ή φατνώματα και ένθετα ξύλινα ή ζωγραφισμένα διακοσμητικά ανθέμια και σταυρούς, όπως στον Άγιο Νικόλαο Αργυρίων, στον Άγιο Νικόλαο το Νέο Μπρούφλιανης ή στην Κοίμηση Κολοκυθιάς. Στον Άγιο Νικόλαο Αργυρίων (1911) διαμορφώνεται ψευδοτρούλος στο μέσο της οροφής του μεσαίου κλίτους με τη μορφή του Παντοκράτορα, κατασκευασμένος από την οικογενειακή κομπανία των Βλαχαίων, μαραγκών από τη Γραμμένη Οξυά[61].

Στην περιοχή της Σπερχειάδας χαρακτηριστική είναι η απουσία τοιχογραφιών στους ναούς, προφανώς εξαιτίας της δυσκολίας ερανισμού χρημάτων για την εκτέλεσή τους. Εξαίρεση αποτελούν τέσσερις μόνο ναοί, οι οποίοι φέρουν αποσπασματικά τοιχογραφίες της εποχής που εξετάζουμε. Στην κόγχη της πρόθεσης του Αγίου Αθανασίου Γυφτοχωρίου (1852) απεικονίζεται η Αποκαθήλωση του Χριστού με τη Θεοτόκο, τη Μαρία τη Μαγδαληνή, τον Θεολόγο

59. Καραγιάννης, Λαϊκή Ξυλογλυπτική στα Πουγκάκια 12-15.
60. Καραγιάννης, ό.π. 12-15.
61. Β.Κ. Κανέλλος, *Γραμμένη Οξυά (Σιτίστα). Ιστορία-Λαογραφία*, Λαμία 2009, 101.

και τον Λογγίνο. Στην κόγχη της πρόθεσης του Αγίου Νικολάου Χαλίλης (1860) απεικονίζεται επίσης η Αποκαθήλωση. Στον τρούλο και στην κόγχη του Ιερού στην Κοίμηση Παλαιοβράχας (1875) παριστάνονται αντίστοιχα, με άτεχνη επιζωγράφιση, ο Παντοκράτορας, οι Προφήτες και οι τέσσερις Ευαγγελιστές, η Πλατυτέρα, η Κοινωνία των Αποστόλων και οι συλλειτουργούντες Ιεράρχες. Τέλος στον τρούλο της Κοίμησης της Θεοτόκου στα Πουγκάκια (1895) απεικονίζεται ο Παντοκράτορας στο θόλο, ολόσωμοι Προφήτες στο τύμπανο και οι τέσσερις Ευαγγελιστές στα σφαιρικά τρίγωνα (Εικ. 28). Φαίνεται πως και η ορεινή περιοχή της Σπερχειάδας εντάσσεται στο γενικότερο οικονομικό κλίμα της εποχής, που δεν ευνοεί την παραγγελία πολυδάπανων τοιχογραφημένων συνόλων από το θρησκευόμενο, αλλά με πενιχρές οικονομικές δυνατότητες, εκκλησιαστικό ποίμνιο της εποχής.

Αντίθετα, αυξημένη είναι η παραγωγή των φορητών εικόνων, η δαπάνη των οποίων ήταν περισσότερο προσιτή στα περιορισμένα οικονομικά των κατοίκων της περιοχής. Καταγράφηκε ένας πολύ μεγάλος αριθμός φορητών εικόνων σε όλους σχεδόν τους ναούς της περιοχής, πολλές από τις οποίες αποτελούν ενυπόγραφα έργα, γνωστών αγιογράφων που εργάστηκαν στον ευρύτερο χώρο της Φθιώτιδας και της Ευρυτανίας[62]. Τα περισσότερα έργα, όπως συνηθίζεται στην εποχή αυτή, φέρουν εκτός από την υπογραφή του καλλιτέχνη και τη χρονολογία εκτέλεσής τους. Στις περιπτώσεις που οι δεσποτικές εικόνες κάποιου ναού αποτελούν δημιούργημα του ίδιου καλλιτέχνη, υπογραφή φέρουν άλλοτε όλες, άλλοτε δύο ή τρεις και συχνά μόνο η μία.

Διασώζονται τα ονόματα είκοσι τουλάχιστον επώνυμων αγιογράφων. Ανάμεσα στους παλαιότερους ξεχωρίζουν ο Κωνσταντίνος που ζωγραφίζει στα 1838 δύο εικόνες στον Άγιο Αθανάσιο Γαρδικίου[63] και ο Γεώργιος Δ. Ζωγράφος

---

62. Γενικά για την αγιογραφία στη Φθιώτιδα βλ. Π.Ι. Βασιλείου, «Ανηγέρθη ο πάνσεπτος και ιερός ούτος ναός...» *Φθιώτις* 4 (1958), 22. Ι.Κ. Λαθύρης, «Ο ταπεινός αγιογράφος της τουρκοκρατίας» *Φθιωτική Σκέψη* 3-4 (Μάιος-Αύγουστος 1979), 183-185. Αιμ. Οθρυώτης, «Φθιωτική Αγιογραφία» *Φθιωτικά Χρονικά* 1 (Λαμία 1980), 74-78. Δ. Θ. Νάτσιος, «Φθιωτική Αγιογραφία», *Φθιωτικά Χρονικά* 1 (Λαμία 1980), 74-78. Γ. Λαθύρης, «Λησμονημένοι λαϊκοί αγιογράφοι. (Συμβολή στην ιστορία της Φθιωτικής Αγιογραφίας)» *Φθιωτικά Χρονικά* 2 (Λαμία 1981), 140-141. Αλ. Κάιλας, «Αγιογράφοι της Φθιώτιδας, από τον 17ο αι. μέχρι σήμερα» *Φθιωτικός Λόγος* 1 (Δεκέμβριος 1991), 19-25. Ν. Γραίκος, «Ο ζωγραφικός χώρος στην ελληνική εκκλησιαστική ζωγραφική (19ος - αρχές 20ου αι.)·στοιχείο συνέχειας ή ασυνέχειας της παράδοσης;», στο: *Α΄ Επιστημονικό Συμπόσιο της Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης (Β΄ Αμφιθ. Θεολογικής Σχολής Πανεπιστημίου Αθηνών, 14-15 Μαρτίου 2008). Πρακτικά*, Αθήνα 2009, 268-269.

63. Στην εικόνα με τους Τρεις Ιεράρχες σώζεται επιγραφή με την υπογραφή του: *ΔΕΗΣΙΣ ΤΟΥ ΔΟΥΛΟΥ ΤΟΥ ΘΕΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΙΩΑΝΝΟΥ 1838 ΧΕΙ[Ρ] ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ*, ενώ στην πάριση εικόνα με τον προφήτη Ηλία και τον άγιο Θεόδωρο μόνο η χρονολογία: *1838*.

που υπογράφει στα 1854 τη μεγάλη εικόνα με την Κοίμηση της Θεοτόκου στον Άγιο Αθανάσιο Γυφτοχωρίου[64]. Σημαντικό και μεγάλο έργο άφησαν ο Ιωάννης Αναγνώστης Ζωγράφος από τα Γρεβενά ή Γρεβενίτης και οι γιοι του Αναστάσιος και Δημήτριος[65]. Η οικογένεια Γρεβενίτη δραστηριοποιήθηκε αρχικά στη Φθιώτιδα και την Ευρυτανία, όπου πατέρας και γιοι εκτέλεσαν πλήθος παραγγελιών για ναούς της περιοχής, όπως για την Αγία Τριάδα, τον μητροπολιτικό ναό του Καρπενησίου[66], ενώ στη συνέχεια εγκαταστάθηκαν στα Πουγκάκια. Το εργαστήριό τους ήταν παραγωγικότατο και τα υπογεγραμμένα έργα τους στην περιοχή καλύπτουν την περίοδο από το 1855 έως και το 1913[67] (Εικ. 29). Ακολουθούν με σειρά ενυπόγραφων έργων σε ναούς της ευρύτερης περιοχής της

64. *Δέηση του δούλου του θεού Καλινίκου ιερομονάχου εκ κόμης Γιφτοχόρι 1854 // διά χειρός Γεωργίου Δ. Ζωγράφου.*

65. Οθρυώτης, Φθιωτική Αγιογραφία, 75. Κάιλας, Αγιογράφοι της Φθιώτιδας, 21-22. Γραίκος, Ζωγραφικός χώρος, 268.

66. Ο Ιωάννης Γρεβενίτης υπογράφει στην Αγ. Τριάδα τις δεσποτικές εικόνες του 1843, τις εικόνες Δωδεκαόρτου και την εικόνα των Τριών Ιεραρχών του 1855, τη δεσποτική εικόνα του Χριστού Παντοκράτορα από την παλαιά εκκλησία της Παναγίας του 1862 και τις τοιχογραφίες του 1866, ενώ οι γιοι του τις νεώτερες τοιχογραφίες των 1895 και 1896 (Π. Ι. Βασιλείου, *Η εκκλησία Αγ. Τριάδα του Καρπενησίου*, Αθήνα 1962, 60-66, εικ. 37, 40-41, 43, 46-48, 51). Ενυπόγραφα έργα του Ιωάννη βρίσκονται στην Αγία Παρασκευή Δομιανών, του 1859 (Π.Ι. Βασιλείου, *Η Παναγία Δομνιανίτισσα*, Αθήνα 1959, 10) και στην Αγία Παρασκευή Κομποτάδων των 1888 και 1889 (Λαθύρης, Λαϊκοί αγιογράφοι, 141).

67. Ο Ιωάννης υπογράφει στα 1855 στον Αγ. Νικόλαο Πουγκακίων τις δεσποτικές εικόνες με τον Παντοκράτορα: *ΕΓΕΝΕΤΟ 1855 ΙΟΥΝΙΟΥ 25 Δια χειρός Αναγνώστου Ι. Ζ. Γρεβενών // ΕΖΩΓΡΑΦΙΣΘΕΙ Δια ΒΟΗΘΗΑ ΤΩΝ ευσεβών Χριστιανών της χώρας Π.Κ.* και τους Τρεις Ιεράρχες: *1855. χειρός Ιω. Ζ. Γρεβενών ιουνήου 27.* Ο Αναστάσιος υπογράφει στα 1861 στον Άγ. Νικόλαο Χαλίλης τη δεσποτική εικόνα με τον άγιο Νικόλαο και σκηνές του βίου του: *Εγένετο Δαπάνη, των συνδρομιτών του χωριού Χαλίλης, 1861 // Διά χειρός Αναγνώστου Ζωγράφου και Αναστασίου εκ Γρεβενών*, στα 1869 στο ξωκκλήσι του Αγ. Γεωργίου Μπρούφλιανης την εικόνα με τον άγιο Γεώργιο: *Γεώργιος Γεραντώνη 1869. Α. Ζωγράφος εκ Γρεβενών*, στα 1875 στον Άγ. Αθανάσιο Καναλίων την εικόνα προσκυνηταρίου με τον άγιο Αθανάσιο: *ΔΕΗΣΙΣ ΤΟΥ ΔΟΥΛΟΥ ΤΟΥ ΘΕΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ Δ. ΣΗΛΕΒΙΣΤΑΣ // απριλίου 10 1875 Δια χηρός Αναστ. Ιω. Ζωγράφου*, στα 1878 στον Άγ. Ιωάννη το Θεολόγο Στάγιας την εικόνα με τον άγιο Χαράλαμπο: *Κατηξιώθης, Χαράλαμπε, εκ ξίφους και λαμπρότητος και χαράς των Μαρτύρων // 1878 Σεπτεμβρίου 2 εκ χειρός Αναστ. Ιω. Ζωγράφου*, στα 1881 στο ξωκλήσι της Κοίμησης της Θεοτόκου Νικολιτσίου τη δεσποτική εικόνα με τον Πρόδρομο: *ΔΑΠΑΝΗ του Ιω. Λ. ΖΗΣΙΜΟΥ την 5 Νοεμβρίου 1881: και δια χειρός Α.Ι. Ζωγράφου*, στα 1882 στον ενοριακό ναό της Αγ. Παρασκευής Σπερχειάδας την εικόνα με την Κοίμηση της Θεοτόκου, που προέρχεται από το παλαιό ξωκλήσι της Κοίμησης της Θεοτόκου Γόργιανης: *Διά χειρός Αναστασίου Ιω(άννου) / Ζωγράφου εκ Γρεβαινών // [Δαπ]άνη Α[π]οστόλη / [...]άκη και εις μνημό(συνον) / Ιουνίου 12. 1882*, στα 1888 στον Άγ. Νικόλαο Μπρούφλιανης την εικόνα προσκυνηταρίου με τον άγιο Νικόλαο: *ΔΙΑ ΔΑΠΑΝΗ Γεωρ. Ευστ. ΓΕΡΑΝΤΩΝΙΣ. / Έργον Αναστασίου Ιω. Ζωγράφος την 15 Απριλίου 1888*, τέλος στα 1894 ο Αναστάσιος υπογράφει μαζί με τον Δημήτριο στον Άγ. Αθανάσιο Γαρδικίου την εικόνα με τον άγιο Δημήτριο: *Άπασα η εργασία της*

Σπερχειάδας ο Δημήτριος Ιωάννου Ζωγραφίδης (μνεία 1872)[68], ο Νικόλαος Δημητρίου Σαρρής ή Παπα-Νικόλαος Σαρρής από το Νεοχώρι Τυμφρηστού (μνείες 1876 και 1891)[69] (Εικ. 30), ο Γρηγόριος Κοιρανίτης, ιερομόναχος από τη Σκόπελο (μνεία 1880)[70], ο Αποστόλης Κυρίτζης (μνεία 1877)[71], ο Χ. Μάθος από την Ήπειρο (μνεία 1893)[72], ο αυτοδίδακτος αγιογράφος Βασίλης Μπακογιάννης από τη Φτέρη (μνείες 1903, 1904 και 1906)[73] (Εικ. 31), ο Αθανάσιος Αποστολίδης ο Μακεδόνας από το Λέχοβο της Φλώρινας (μνείες 1906, 1914, 1918, 1921 και 1938)[74], ο Κομνάς Παπαγιαννάκος, κουνιάδος του

ζωγραφικής χρωματισμού και χρυσωμάτων εγένετο δια χειρός / Αδελφών Αναστ. και Δημ. Γρεβενίτου 1894 Οκτωβρίου 8. Ο Δημήτριος υπογράφει στα 1898 μεγάλη δεσποτική εικόνα με τον Πρόδρομο, που φυλάσσεται σήμερα στο ξωκκλήσι του Αγ. Πνεύματος Λευκάδας: *Διά Δαπάνης Ιω. Γ. […]σα 1898 Φεβρουαρίου 8 // Έργον Δημ. Ιω Γρεβενών*, στα 1092 στον Άγ. Νικόλαο Χαλίλης την εικόνα με τον άγιο Γεώργιο: *Έργον Δ.Ι. Γρεβενίτου 1902*, στα 1904 στην Κοίμηση της Θεοτόκου Πουγκακίων τη δεσποτική εικόνα με τους αγίους Χαράλαμπο και Τρύφωνα: *1904 Ιουνίου 10 Έργον Δ. Ι. Γρεβενίτου*, τέλος στα 1913 στον Άγ. Αθανάσιο Καναλίων την παράσταση με τον ένθρονο Χριστό Παντοκράτορα του δεσποτικού θρόνου: *Εν Αγιάννη τη 22 Απριλίου 1913. Έργον Δ.Ι. Γρεβενίτου.*

68. Υπογράφει στα 1872 στον Άγ. Ιωάννη το Θεολόγο Στάγιας τις δεσποτικές εικόνες με τον Πρόδρομο: *Δέησις του δούλου του θεού Ευσταθίου Κωνσταντίνου Πουγγάκι τη 7 Αυγούστου 1872 δια χειρός Δ. Ι. Ζωγραφίδου* και τον άγιο Νικόλαο: *Δαπάνη των κατοίκων Στάγιας χειρ Δ.Ι. Ζωγραφίδης.*

69. Έδρασε κυρίως στην Ευρυτανία, αλλά έργα του σώζονται διάσπαρτα και σε ναούς της Φθιώτιδας (Οθρυώτης, Φθιωτική Αγιογραφία 76. Κάιλας, Αγιογράφοι της Φθιώτιδας 22). Υπογράφει στα 1876 στον Άγ. Αθανάσιο Γυφτοχωρίου την εικόνα με τον άγιο Αθανάσιο: *Δέησις του δούλου του θεού Κων / νος κουβέλι 1876 // Έργον Νικ Δ. Σαρρή* και στα 1891 στον Άγ. Νικόλαο Μπρούφλιανης τις δεσποτικές εικόνες με τον άγιο Αθανάσιο: *Δαπάνη Αθανασίου Β. Βαλατσού. Έργον Παπανικολάου Σαρρή 1891* και τον άγιο Σπυρίδωνα: *Δαπάνη Σπυρίδωνος Γεραντώνη 1891 υπό Παππανικολάου Σαρρή.*

70. Στα 1880 υπογράφει στην Κοίμηση της Θεοτόκου Κολοκυθιάς την εικόνα με τον άγιο Αλέξανδρο: *Έργον Γρηγορίου ιερομονάχου Κοιρανίτου εκ Σκοπέλου 1880.*

71. Στα 1877 υπογράφει στον Άγ. Νικόλαο Κυριακοχωρίου τη δεσποτική εικόνα με τον Παντοκράτορα: *1877 Ιουλίου 14 χειρ Αποστόλι — Κυριτζή.* Έργο του είναι και η δεσποτική με τη Θεοτόκο Οδηγήτρια.

72. Στα 1893 υπογράφει στον Άγ. Νικόλαο Μπρούφλιανης τη δεσποτική εικόνα με τον άγιο Νικόλαο: *Έργον Χ. Μάθου ο εξ. Ηπείρου Φ(εβρουα)ρίου 29 1893.*

73. Υπογράφει έργα του στον Αγ. Βασίλειο Φτέρης, που ανέγειρε ο ίδιος στα 1903-1904, όπως την εικόνα με τον Μυστικό Δείπνο: *Μπακογιάννης* και στις θύρες της Πρόθεσης με τον αρχάγγελο Μιχαήλ και του Διακονικού με τον αρχάγγελο Γαβριήλ: *υπό Β. Μπακογιάννη 1906* (Σταμοκώστας, Φτέρη 305).

74. Έδρασε στη Φθιώτιδα μέχρι το 1926 και έργα του σώζονται διάσπαρτα σε εκκλησίες της περιοχής, όπως εικόνες στους Ταξιάρχες Μεξιατών και στον Άγ. Αθανάσιο Ομβριακής (Οθρυώτης, Φθιωτική Αγιογραφία 77) και τοιχογραφίες στην παλαιά εκκλησία του Αγ. Χαραλάμπους Ραχών(Κάιλας, Αγιογράφοι της Φθιώτιδας 23). Στα 1908 αγιογραφεί σε τσίγκο τις τρεις δεσποτικές εικόνες στην Αγ. Παρασκευή Παλαιοβράχας και υπογράφει αυτήν με τη Θε-

Αποστολίδη (μνεία 1929)[75], ο Σίμων Δ. Σίμος από την Υπάτη (μνείες 1911 και 1912)[76] (Εικ. 32) και ο Γιώργος Σαραφιανός από τη Σιάτιστα (μνείες 1916 και 1926)[77]. Σημαντική παραγωγή φορητών εικόνων σε τσίγκο άφησε σε πολλούς ναούς της περιοχής ο γραμματοδιδάσκαλος, ιστορικός και αυτοδίδακτος αγιογράφος από τη Φτέρη, Γεώργιος Νικολάου Τσιούστας (1871-1956) (Εικ. 33)[78].

οτόκο Οδηγήτρια: *Δαπάνη Νικολάου Φαλιά εις βοήθειαν αυτού. Έργον Αθ. Αποστολίδου εν Λαμία 1908*. Στα 1914 υπογράφει στους Αγ. Πάντες Γαρδικίου τη δεσποτική εικόνα με τους αγίους Πάντες: *Δαπάνη Κων. Γαρδίκη ιατρού. Έργον Αποστολίδου εν Λαμία 1914*, στα 1918 εκτελεί το Δωδεκάορτο και τις δεσποτικές εικόνες στον Άγ. Αθανάσιο Γαρδικίου και υπογράφει αυτές με τον Προφήτη Ηλία: *Δαπάνη Αδελφών Ηλία Κων/νου και Νικολάου Γρηγ. Κόλλια. Έργον Αθ. Αποστολίδου Λαμία*, τον αρχάγγελο Μιχαήλ: *Εις μνήμην Κων. Βλαχάκη και Δημ. Τσαντζάλου Ανατίθησιν Ευφροσύνη Κωνστ. Βλαχάκη και Σοφία Δημ. Τσαντζάλου Έργον Αθ. Αποστολίδη* και τους αγίους Σπυρίδωνα, Νικόλαο και Χαράλαμπο: *ΔΑΠΑΝΗ ΚΩΝ. Δ. ΒΑΡΣΑΜΗ ΣΠΥΡ. Ν. ΤΣΙΤΣΙΜΠΑΚΟΥ Έργον Αθ. Αποστολίδη*, στα 1921 στο ξωκλήσι του Αγ. Γεωργίου Πουγκακίων την εικόνα προσκυνηταρίου με τον άγιο Γεώργιο: *ΔΑΠΑΝΗ ΜΑ—ΑΣ Δ. ΜΑΥΡΙΚΟΥ 1921. Έργον Αποστολ[ίδου]* και τέλος στα 1938 στον Άγ. Δημήτριο (Παλαιοημερολογιτών) Πουγκακίων την εικόνα με τη Θεοτόκο Οδηγήτρια: *ΔΑΠΑΝΗ ΜΑΡΙΑΣ ΚΑΛΕΡΗ ΕΞ ΑΘΗΝΩΝ. Έργον Α. Αποστολίδου Αθήναι 1938.*

75. Στα 1929 ζωγραφίζει στους Αγίους Αποστόλους Πιτσίου τις δεσποτικές εικόνες και υπογράφει αυτήν με τον Παντοκράτορα: *ΔΑΠΑΝΗ ΑΝΔΡ. Π. ΚΑΛΤΣΑ 1929. ΕΡΓΟΝ Κ. ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΑΚΗ* (Οθρυώτης, ό.π. 77. Κάιλας, ό.π. 23).

76. Υπογράφει στα 1911 στο ξωκκλήσι του Αγ. Νικολάου Γυφτοχωρίου τις εικόνες με τον άγιο Νικόλαο: *Σίμος 1911*, τη Θεοτόκο: *Σ.Δ. Σίμος 1911*, τον Παντοκράτορα: *Σ.Δ. Σίμονος 1911*, τον Πρόδρομο: *Σ.Δ. Σίμος 1911*, τον άγιο Σεραφείμ: *Ο Άγιος Σεραφείμ των Αγράφων του Φαναρίου και Νεοχωρίου // Έργον Σίμ. Δ. Σίμου Εν Υπάτη τη 28 Οκτωβρίου 1911* και τον άγιο Δημήτριο: *Έργον Σίμωνος Δ. Σίμου 1911*, στα 1912 στους Ταξιάρχες Μαρμάρων την εικόνα προσκυνηταρίου με τη Σύναξη των Αρχιστρατήγων: *Έργον Σίμωνος Δ. Σίμου. Εν Υπάτη τη 23 Ιουλίου 1912.* Για άλλα ενυπόγραφα έργα του, βλ. Οθρυώτης, ό.π. 76. Κάιλας, ό.π. 23.

77. Πρόκειται για αξιόλογο αγιογράφο, που σπούδασε στη Σχολή Καλών Τεχνών, εγκαταστάθηκε στη Στυλίδα και έδρασε κυρίως στη Λαμία, όπου δημιούργησε εργαστήρι ζωγραφικής και αγιογραφίας (Οθρυώτης, ό.π. 77-78. Κάιλας, ό.π. 23. Στα 1916 υπογράφει στο ξωκλήσι του Αγ. Αθανασίου Κάτω Καλλιθέας την εικόνα με τον άγιο Νικόλαο: *Γ. Σαραφιανός, Λαμία 1916* και στον Άγ. Αθανάσιο Γαρδικίου την εικόνα με τους αγίους Θεοδώρους: *Δαπάνη Νικολάου Π. Παπανάγνου Γ. Σαραφιανός Λαμία 1916.* Δέκα χρόνια αργότερα υπογράφει στον Άγ. Νικόλαο Μπρούφλιανης τη δεσποτική εικόνα με τον αρχάγγελο Μιχαήλ: *Γ. Σαραφιανός 1926.*

78. Έργα του αποθησαυρίζονται σε αρκετές εκκλησίες των ορεινών χωριών της περιοχής, όπως στο Κυριακοχώρι, στο Νικολίτσι και στη Γραμμένη Οξυά (Οθρυώτης, ό.π. 76. Κάιλας, ό.π. 23-24. Σταμοκώστας, *Φτέρη* 73-74). Ενυπόγραφο έργο του αποτελεί η εικόνα προσκυνηταρίου με τον Χριστό Παντοκράτορα σε τσίγκο σήμερα στο ξωκκλήσι του Προδρόμου Κάτω Καλλιθέας, άλλοτε στον ενοριακό ναό του Αγ. Γεωργίου: *Αφιέρωμα Βασιλείου Κυρ. Τσιτσία (αντί δραχμών) Γ.Ν.Τ.* Ο Τσιούστας στην Κοίμηση της Θεοτόκου Παλαιοβράχας υπογράφει με σχόλια τις δεσποτικές εικόνες με τον Παντοκράτορα: *Δαπάνη Κωνσταντίνου Δ. Γεωργίου. Γ.Ν. Τσιούστας 19—* και την Κοίμηση: *Δαπάνη Γεωργίου Ράπτη. Σύνθεσις και εικονογραφία υπό Γ.Ν. Τσιούστα. Εν Φτέρη 1921. Επιτρέπεται φωτογράφησης ή οιαδήποτε αντιγραφή της*

Μάλιστα, σε δεσποτική εικόνα με την αγία Τριάδα, στο ξωκκλήσι του Αγίου Πνεύματος στη θέση *Ινδρίζη* Λευκάδας[79], υπογράφει μαζί με την κόρη του Κωνσταντία[80]. Καταγράφηκε και μία περίπτωση χρυσοπλέκτη εικόνων, αυτή του Ιωάννη Α. Αναστασόπουλου από την Πέρα Χομίργιαννη (Ανατολή) (μνεία 1925)[81].

Πολλές δεσποτικές εικόνες και σχεδόν όλες οι εικόνες προσκυνηταρίων κάθε ναού συνοδεύονται από αφιερωματικές επιγραφές ή δεήσεις μεμονωμένων ατόμων ή οικογενειών, αλλά και ομάδων. Στις δεήσεις των επιγραφών αναγνωρίζονται όλες οι γνωστές σπερχειαδίτικες οικογένειες και η συχνότητα των αφιερώσεων διασαφηνίζει με τον πλέον γλαφυρό τρόπο την κοινωνική και οικονομική διαστρωμάτωση της περιοχής την εποχή αυτή[82]. Συνάμα όμως, ανεξάρτητα από το αν οι αφιερώσεις συνοδεύουν μεγάλες δεσποτικές ή προσκυνηματικές εικόνες σχετικά εύπορης χορηγίας είτε μικρού μεγέθους φορητές εικόνες ταπεινότερης χορηγίας, αποτυπώνουν με τον καλύτερο τρόπο το βαθύ θρησκευτικό συναίσθημα, την ευσέβεια και την ακλόνητη πίστη των Σπερχει-

---

πρωτοτυπίας του παρόντος σχεδίου, μόνον κατόπιν εγγράφου αδείας του εκπονήσαντος υπογεγραμμένου. Γ.Ν. Τσιούστας. Δικό του σχόλιο σώζεται και στην εικόνα προσκυνηταρίου με την Κοίμηση της Θεοτόκου στον ενοριακό ναό της Κοίμησης Νικολιτσίου: *Με μίαν μόνην εικόνα / την παρούσαν δύναται / να γίνη λειτουργία / Απαγορεύεται η αντιγραφή. // Δαπάνη Δημητρίου Τ. Καϊδαντζή*. Ο Γεώργιος Τσιούστας έγραψε βιβλίο για την ιστορία της Φτέρης το 1893, που ξανάγραψε το 1950, μετά την καταστροφή των χειρογράφων του στην πυρπόληση της οικίας του από τους Γερμανούς το 1944.

79. Το ξωκκλήσι του Αγ. Πνεύματος ανεγέρθηκε στο πρώτο μισό του 20[ού] αι. στη θέση παλαιότερου ναού μεγαλύτερων διαστάσεων, όπως προκύπτει από το μέγεθος των δεσποτικών εικόνων του 19[ου] αι. που φυλάσσονται συγκεντρωμένες στο εσωτερικό του. Επιπλέον το γεγονός ότι η θέση *Ινδρίζη* απέχει περίπου 1-2 χλμ. δυτικά της θέσης *Κεραμίδι* στην κτηματική περιφέρεια του οικισμού Νεοχωρακίου του τ. Δήμου Αγίου Γεωργίου, όπου εντοπίζεται επιφανειακή κεραμική, καθώς επίσης και η γειτνίασή της, λίγο δυτικότερα, με τη θέση *Τουρκομνήματα* υποδεικνύουν την ύπαρξη στη γύρω περιοχή οικισμού μεταβυζαντινών χρόνων.

80. Η επιγραφή που συνοδεύει την εικόνα περικλείει ένα συγκινητικό πατριωτικό χαρακτήρα: *Εργασία Γ.Ν. Τσιούστα και Κωνσταντίας Γ. Τσιούστα. Εν Φτέρη κατά Φθινόπωρον 1943 και ετελείωσεν αρχάς Ιανουαρίου 1944 εν διωγμώ παρά των κατακτητών // Πατριωτική* έμπνευσις εφαρμογής εκ του ιερού κατά Ιωάννην Ευαγγελίου.

81. Ο Αναστασόπουλος στα 1925 στον Άγ. Νικόλαο Χομίργιαννης εκτελεί και υπογράφει τις εικόνες με τον προφήτη Ηλία: *Δαπάνη Ηλία Γ. Ανδρίτσου εγένετο υπό του χρυσοπλέκτου Ιωάν. Α. Αναστασόπουλου Π. Χομίργιαννη 11.7.1925* και την αγία Σοφία με τις τρεις θυγατέρες της: *Η δαπάνη εκ του ταμείου «αγίας Σοφίας» έργον του χρυσοπλέκτου Ι. Α. Αναστασοπούλου Π. Χομίργιαννη 2.11.1925*. Την ίδια χρονιά υπογράφει στο ξωκλήσι του Προφήτη Ηλία Μπρούφλιανης την εικόνα με τους προφήτες Ηλία και Ελισαίο: *Η δαπάνη Ιωάννου ιερέως εγένετο υπό του χρυσοπλέκτου Ι. Α. Αναστασο[πού]λ[ου] Π. Χομίργια[νν]η 1925.*

82. Μ.Δ. Πολυβίου, «Οι φορείς της ναοδομικής δραστηριότητας στο Πήλιο κατά τον 18[ο] και 19[ο] αιώνα (1700-1881)», *Εκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση VI (1453-1850)*, Αθήνα 2002, 165-166.

αδιτών. Κάποιες μάλιστα αφιερωματικές δεήσεις αποτελούν πολύτιμες μαρτυρίες για ιστορικές ενθυμήσεις[83].

Τα πρώτα συμπεράσματα της έρευνας, αν και ενδεικτικά, φωτίζουν την εκκλησιαστική τέχνη της Σπερχειάδας από το 1830 έως το 1940. Την περίοδο αυτή, καταγράφεται μία δυναμική έκφραση του κοινοτικού εκκλησιαστικού πνεύματος στην ορεινή περιοχή της Σπερχειάδας, που αποτυπώνεται στην ανέγερση πολλών ναών στους πολυπληθέστερους οικισμούς (Παλαιοβράχα, Αγά, Γαρδίκι, Σέλιανη, Κυριακοχώρι) και στα περίχωρά τους. Η ανέγερση των ναών καλύπτεται πρώτιστα από εράνους και δωρεές, ενώ συνεισφέρουν και ελάχιστοι επώνυμοι χορηγοί. Από τους 95 ναούς που καταγράφηκαν 39 είναι ενοριακοί ή κοινοτικοί, 11 κοιμητηριακοί, 4 ανεγέρθηκαν στη θέση παλαιότερων, ένας είναι ιδιωτικός[84] και 40 ξωκκλήσια (Εικ. 34).

Η Σπερχειάδα εντάσσεται αρχιτεκτονικά στην ελλαδική σχολή, όπως αυτή απαντά στην Ευρυτανία, τη Θεσσαλία και την Ήπειρο, και λόγω της θέσης της, δέχεται άμεσες επιρροές από τα γύρω αναπτυσσόμενα αστικά κέντρα, τη Λαμία και το Καρπενήσι, ενώ ηπειρωτικές συντεχνίες στην αρχή και ντόπιες στη συνέχεια εργάζονται συχνά για την εκτέλεση των τοπικών έργων. Οι αρχιτεκτονικοί τύποι που εμφανίζονται κατά τον 19ο και το πρώτο μισό του 20ού αι. είναι οι πλέον συνήθεις για την εποχή. Γίνεται φανερή προσπάθεια για ανάδειξη των εξωτερικών επιφανειών των ναών, με τη συμμετρική παράθεση των ανοιγμάτων, την παρουσία λιθανάγλυφων και την επιμελημένη κατασκευή των επί μέρους μορφολογικών στοιχείων. Συγχρόνως το εσωτερικό των ναών κοσμείται με ξυλόγλυπτα περίτεχνα ή λιτά τέμπλα (Εικ. 35), άμβωνες, αρχιερατικούς θρόνους, προσκυνητάρια και ποικίλλεται με πολύχρωμες ξύλινες οροφές, έργα φιλοτεχνημένα από επώνυμους και ανώνυμους, Μετσοβίτες αρχικά και ντόπιους στη συνέχεια, μάστορες.

Οι ελάχιστες γραπτές μαρτυρίες, που υπάρχουν για τα ισνάφια των κτιστών, λιθοξόων και ταγιαδόρων που εργάστηκαν την εποχή αυτή στην περιοχή[85], πλουτίζονται με τα νέα στοιχεία που προέκυψαν από την έρευνα. Σημα-

83. Τρία αδέλφια δαπάνησαν για την κατασκευή της δεσποτικής εικόνας των Δώδεκα Αποστόλων στους Αγ. Αποστόλους Πιτσίου και την αφιέρωσαν ως μνημόσυνο ψυχικής σωτηρίας της μητέρας τους και του αδελφού τους που φονεύθηκε στη μικρασιατική καταστροφή του 1922: *ΔΑΠΑΝΗ ΠΑΝ. Κ. ΕΥΑΓΓ. ΚΩΝ. ΤΣΑΚΑ ΕΙΣ ΜΝΗΜΗΝ ΤΗΣ ΜΗΤΡΟΣ ΤΩΝ ΕΥΑΓΓΕΛΙΑΣ ΚΑΙ ΓΕΩΡΓ. ΦΟΝΕΥΘΕΝΤΟΣ ΕΝ ΜΙΚΡΑ ΑΣΙΑ 1922.*

84. Ο Άγ. Ιωάννης Θεολόγος στο κτήμα Μηνογιάννη, πέρασε πρόσφατα στην κυριότητα του κ. Γεωργίου Κυρίτση (Κανέλλος, *Σπερχειάδα* 19. Κανέλλος, *Ο Γουλινάς* 104).

85. Καραγιάννης, Λαϊκή ξυλογλυπτική στα Πουγκάκια 12-15. Ο Ευθυμίου αναφέρει ως ταγιαδόρο τον Ιωάννη Καραναστάση ή Ζωγράφο από την Ήπειρο, ο οποίος εργάστηκε στην ευρύτερη περιοχή της Δυτικής Φθιώτιδας (Ευθυμίου, *Ξυλόγλυπτο τέμπλο Αγίου Νικολάου Ζιώψης* 13-16). Ο Κανέλλος αναφέρει οικογένειες μαστόρων από τη Σιτίστα (Γραμμένη Οξυά), που εργάστηκαν στην ευρύτερη περιοχή της Σπερχειάδας (Κανέλλος, *Γραμμένη Οξυά* 100-103).

ντικό για την ιστορία της τοπικής αρχιτεκτονικής είναι η ύπαρξη ακριβώς χρονολογημένων από επιγραφές ναών, έντεκα του 19^{ου} και εννέα του πρώτου μισού του 20^{ού} αι., οι οποίοι μπορούν ν' αποτελέσουν στοιχείο σύγκρισης για την έμμεση χρονολόγηση και των άλλων ναών της ευρύτερης περιοχής[86].

Την ίδια περίοδο πολλοί από τους ναούς που ανεγείρονται στις κωμοπόλεις, τα χωριά και την ύπαιθρο, κοσμούνται με φορητές εικόνες και σε τρεις μόνο περιπτώσεις με τοιχογραφίες, κυρίως από επώνυμους αγιογράφους, καταξιωμένους και σε άλλες πόλεις της περιοχής, τη Λαμία, το Καρπενήσι, τη Στυλίδα, το Δομοκό. Η παρουσία οικογενειακών ζωγραφικών εργαστηρίων, των Γρεβενιτών, αγιογράφων από τη Μακεδονία, την Ήπειρο ακόμη και τη Σκόπελο αποδεικνύει για άλλη μία φορά ότι, μετά την Απελευθέρωση και πριν τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο, αγιογράφοι από την αλύτρωτη ακόμη Ελλάδα περιοδεύουν στην ελεύθερη Ρούμελη και τον Μοριά για να διακονήσουν την ιερή τέχνη τους και να παράγουν έργα πίστης και δέησης για κοινότητες και μεμονωμένους πιστούς. Πολλοί από αυτούς αποφασίζουν να μείνουν μόνιμα στην περιοχή, όπως αποδεικνύεται από την απογραφή, ύστερα από διαταγή του Υπουργείου Εξωτερικών προς την Αστυνομική Διεύθυνση Φθιωτιδοφωκίδας, των διαμενόντων Δυτικομακεδόνων το 1910[87]. Ανάμεσα στους απογραφέντες συμπεριλαμβάνεται και ο αγιογράφος Αθανάσιος Αποστολίδης[88] από το Λέχοβο της Φλώρινας, φημισμένο μαστοροχώρι[89]. Δίπλα τους εξασκούν τη λίγη, μέτρια ή ικανή τέχνη τους ντόπιοι αγιογράφοι, αυτοδίδακτοι ή με μαθητεία, υπογράφοντας τα έργα τους και δηλώνοντας περήφανα την καταγωγή τους. Κάποιοι από αυτούς μάλιστα συνδέονται με δεσμούς αίματος, συγγένειας ή μαθητείας. Όλοι τους κινούνται στην περιφέρεια των καλλιτεχνικών ρευμάτων της εποχής τους που αρέσκονται στη φυσιοκρατική απόδοση των μορφών, χωρίς όμως κάποιοι να ξεκόβουν τελείως από την αυστηρότητα και το ήθος της μεταβυζαντινής αγιογραφίας. Στη μέτρια τέχνη τους είναι εμφανείς τόσο οι επιδράσεις από τη ρωσική αγιογραφία της εποχής τους, όσο και τα σημάδια του

86. Αξιοπρόσεκτη είναι η διαδοχική ανέγερση των ναών Κοίμησης της Θεοτόκου Γόργιανης (1860), Αγ. Νικολάου Χαλίλης (1860), Αγ. Αθανασίου Αρχανίου (1861) και Αγ. Νικολάου Γραμμένης (1862). Η ομοιομορφία της τυπολογίας, κυρίως των τριών τελευταίων, υποδηλώνει την κατασκευή τους από το ίδιο, πιθανότατα ηπειρωτικό, συνεργείο.

87. Γ. Τουσίμης, «Εγκατάσταση και επαγγελματικές παραδοσιακές επιδόσεις Δυτικομακεδόνων στη Φθιώτιδας στις αρχές του αιώνα μας» στο: *Α΄ Συνέδριο Φθιωτικών Ερευνών. Γλώσσα - Ιστορία - Λαογραφία (Λουτρά Υπάτης 27-29 Απριλίου 1990). Πρακτικά*, Λ. Υπάτης-Λαμία 1993, 249-267.

88. Οθρυώτης, Φθιωτική Αγιογραφία 77. Κάιλας, Αγιογράφοι της Φθιώτιδας 23.

89. Το Λέχοβο παραμένει μέχρι τις μέρες μας ένα από τα λίγα μαστοροχώρια, όπου εδρεύει, από το 1914, το «*Εθνικό σωματείο οικοδόμων και λοιπών επαγγελματικών Λεχόβου. Ο Άγιος Παντελεήμων*», ένα από τα πρώτα δέκα συνδικαλιστικά όργανα που ιδρύθηκαν στην Ελλάδα.

δυτικότροπου κλίματος της «ναζαρηνής» λεγόμενης σχολής[90].

Μέσα από την έρευνα διαπιστώθηκε και η προτίμηση των πιστών της Σπερχειάδας στη λατρεία συγκεκριμένων θείων προσώπων. Από τους 95 ναούς, δεκαέξι είναι αφιερωμένοι στο Άγιο Νικόλαο, έντεκα στην Κοίμηση της Θεοτόκου, εννέα στον Προφήτη Ηλία, από οκτώ στην Αγία Παρασκευή και στον Άγιο Γεώργιο, πέντε στον Άγιο Αθανάσιο και από τέσσερις στους Αγίους Δημήτριο, Ιωάννη τον Πρόδρομο, Κωνσταντίνο και Αγία Τριάδα.

Στην παρούσα δημοσίευση επιχειρήθηκε να συστηματοποιηθούν τα πρώτα ενδεικτικά συμπεράσματα για την αρχιτεκτονική των ναών του 19ου αι. της ευρύτερης περιοχής της Σπερχειάδας, το ζωγραφικό και γλυπτό τους διάκοσμο, όπως διαμορφώθηκαν με βάση τις τοπικές ιδιαιτερότητες και ανάγκες[91], αλλά και σε συνάφεια με τις επιρροές που δέχτηκαν από άλλες, κυρίως όμορες, περιοχές του ελλαδικού χώρου, την Ήπειρο και τη Θεσσαλία, και από τα πλησιέστερα αστικά κέντρα, τη Λαμία και το Καρπενήσι. Η επιμελημένη κατασκευή των ναών και των ξωκκλησιών, ο μεγάλος αριθμός τους, καθώς και ο πλούτος των διατηρούμενων εκκλησιαστικών κειμηλίων στοιχειοθετούν μία σχετικά αξιόλογη οικονομική και κοινωνική ανάπτυξη στην περιοχή της Σπερχειάδας, που ευνόησε την κινητικότητα και τη δραστηριοποίηση – αν και στο πλαίσιο μιας συντηρητικής παραδοσιακής τεχνοτροπίας – πολλών τεχνιτών είτε από τον ηπειρωτικό χώρο είτε από τους πλησιέστερους οικισμούς. Η ολοκλήρωση της μελέτης του ήδη καταγεγραμμένου υλικού προϋποθέτει την επέκταση της έρευνας και σε εκκλησιαστικά κτίσματα της ίδιας περιόδου του ευρύτερου φθιωτικού χώρου, προκειμένου να διερευνηθούν συστηματικά κύρια ζητήματα για τη δραστηριότητα των τεχνιτών, τους παράγοντες και τις επιδράσεις που διαμόρφωσαν και καθόρισαν την εξέλιξη και την παγίωση της τεχνοτροπίας τους, έτσι ώστε να επιτευχθεί η συνολική θεώρηση της εκκλησιαστικής τέχνης των νεότερων χρόνων στη Φθιώτιδα.

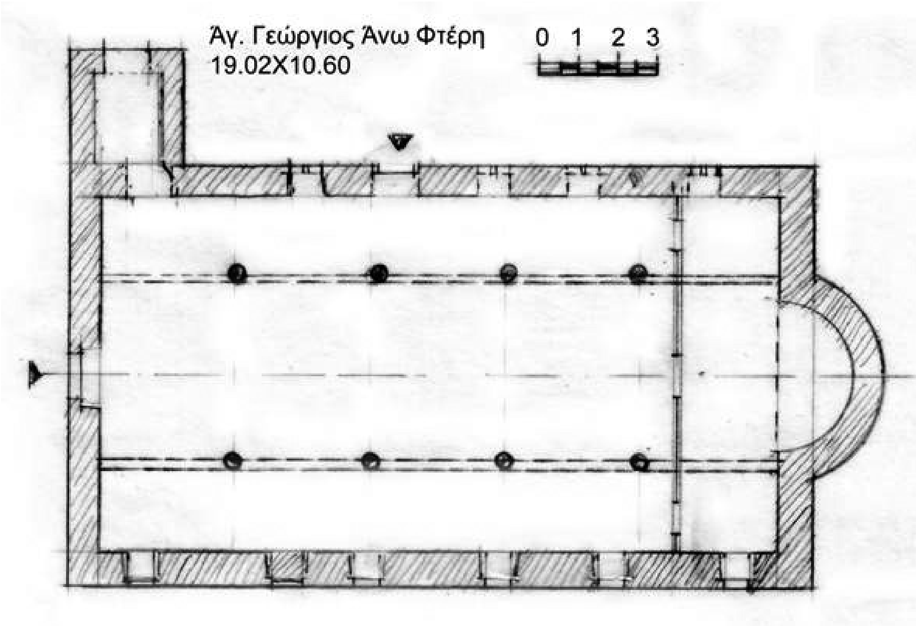
---

90. Γενικά για το κίνημα των Ναζαρηνών, βλ. Δ. Παπαστάμος, *Η επίδραση της ναζαρηνής σκέψης στη νεοελληνική εκκλησιαστική ζωγραφική*, Αθήνα 1977, 17 κ.εξ. Ευτ. Γεωργιάδου-Κούντουρα, *Θρησκευτικά θέματα στη νεοελληνική ζωγραφική (1900-1940)*, Θεσσαλονίκη 1984, 1-6. Ι.Β. Φριλίγκος, *Ο αγιογράφος Κωνσταντίνος Φανέλλης και το έργο του*, Αθήνα 2005, 49-65. Μ. Δανιήλ - Σ. Ζύρμπα - Γ. Κακαβάς, «Η Εκκλησιαστική Τέχνη στη Σαλαμίνα, 1830-1940» *στο: Α΄ Επιστημονικό Συμπόσιο της Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης (Β΄ Αμφιθ. Θεολογικής Σχολής Πανεπιστημίου Αθηνών, 14-15 Μαρτίου 2008). Πρακτικά*, Αθήνα 2009, 57.

91. Κανέλλος, *Ο Γουλινάς* 113-119.



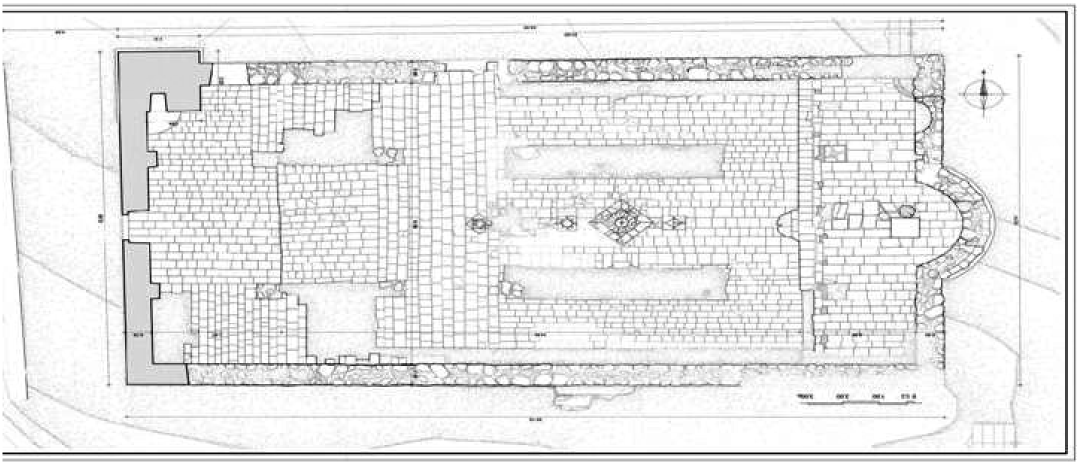
Χάρτης της περιοχής της Σπερχειάδας.



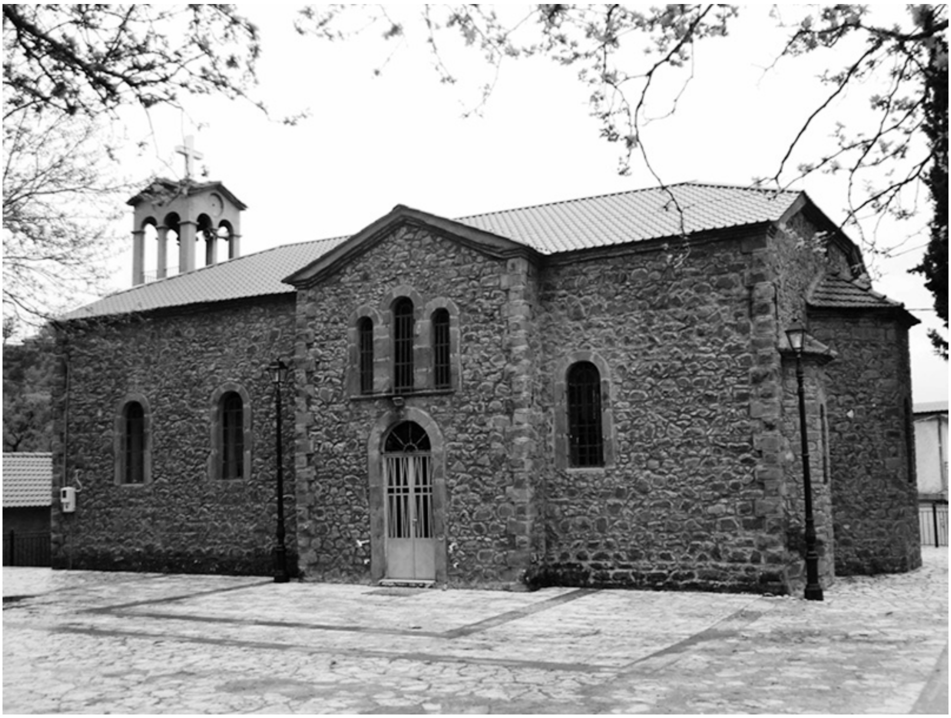
Εικ. 1. Άνω Φτέρη. Ναός Αγίου Γεωργίου (1843). Κάτοψη (Ν. Κύρκος).



Εικ. 2. Γυφτοχώρι (Άνω Καλλιθέα). Ναός Αγίου Αθανασίου (1852).
Άποψη από τα νοτιοδυτικά.



Εικ. 3. Αγά (Σπερχειάδα). Ναός Αγίου Νικολάου (1883).
Κάτοψη (Αικ. Κρεμέζη-Δ. Γιαννούλης-Απ. Καμπούρης).



Εικ. 4. Αργύρια. Ναός Αγίου Νικολάου (1911). Άποψη από τα νοτιοανατολικά.



Εικ. 5. Χαλίλη (Μεσοποταμία). Ναός Κάτω Αϊ Νικόλα (αρχές του 20ου αι.).
Άποψη από τα νοτιοανατολικά.



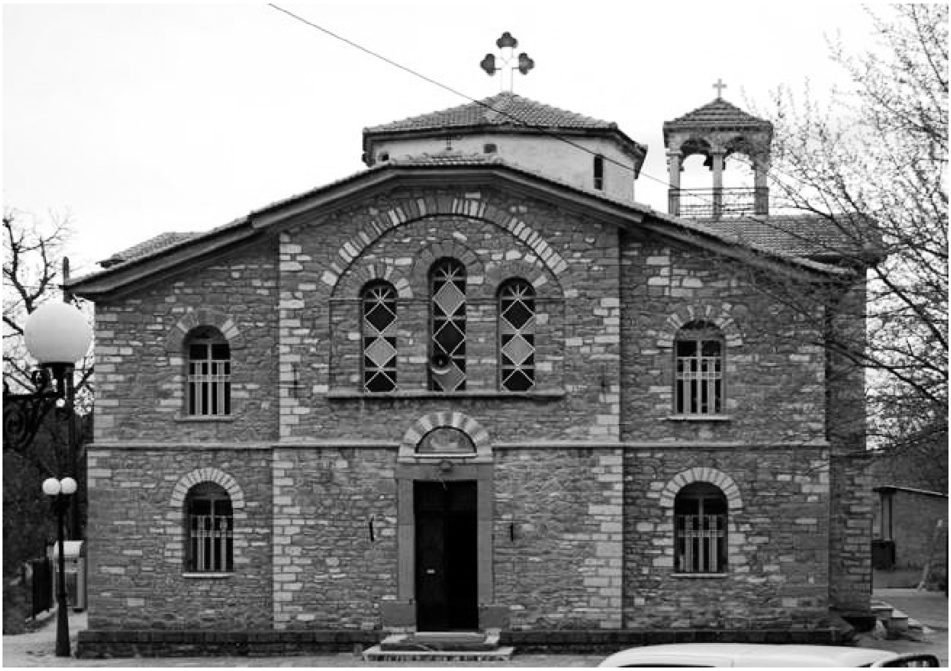
Εικ. 6. Πουγκάκια. Ναός Αγίου Νικολάου (1939). Άποψη από τα νότια.



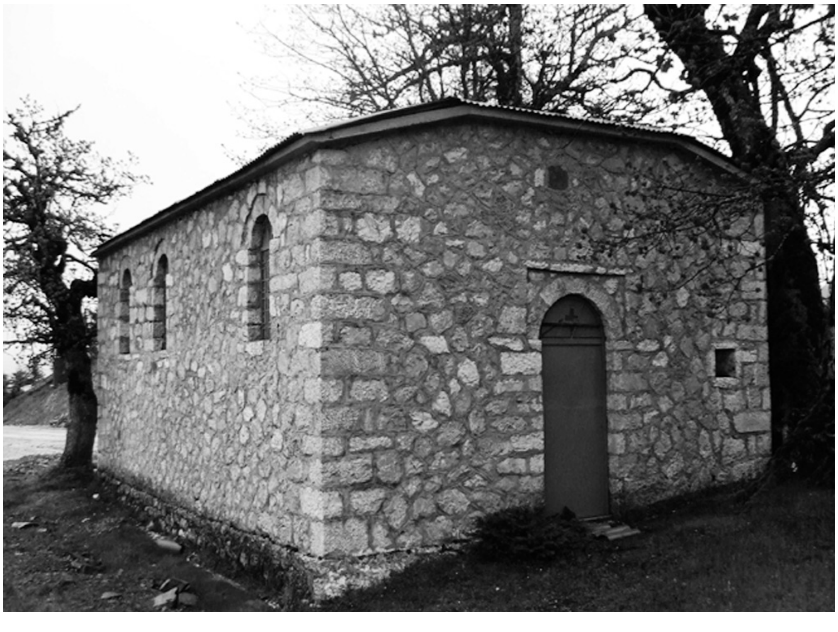
Εικ. 7. Λευκάδα. Ναός Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου (1891). Άποψη από τα νότια.



Εικ. 8. Παλαιοβράχα. Ναός Κοίμησης της Θεοτόκου (1875).
Νότια Όψη (Α.Σ.Α.Μ.-Ε.Μ.Π.).



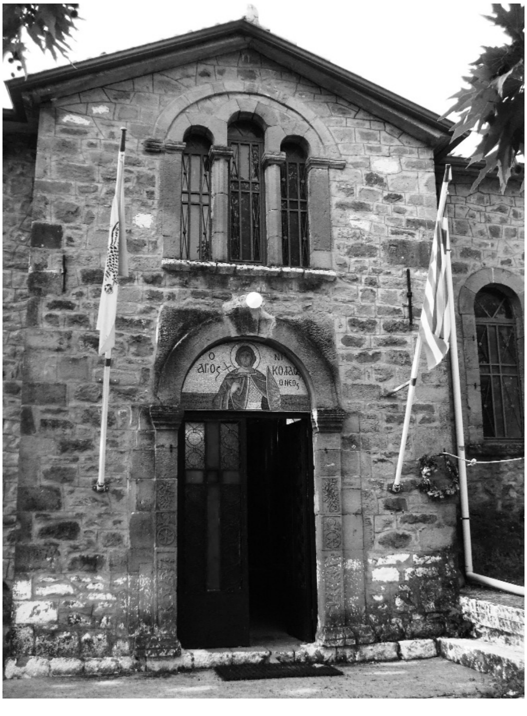
Εικ. 9. Πουγκάκια. Ναός Κοίμησης της Θεοτόκου (1895). Άποψη από δυτικά.



Εικ. 10. Μάρμαρα. Ξωκλήσι Αγίου Ιωάννη (1868). Άποψη από τα βορειοδυτικά.



Εικ. 11. Παλαιοχώρι. Ναός Προφήτη Ηλία (1937). Άποψη από τα νοτιοανατολικά.



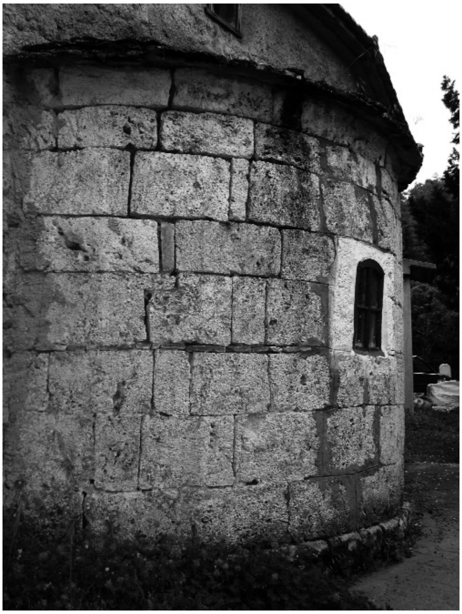
Εικ. 12. Μπρούφλιανη (Δίλοφο). Ναός Αγίου Νικολάου του Νέου του εν Βουνένοις (1889). Άποψη από τα βόρεια.



Εικ. 13. Χομίργιαννη (Ανατολή). Ναός Αγίας Σοφίας (1901).
Άποψη από τα νοτιοανατολικά.



Εικ. 14. Κλωνί. Ναός Αγίου Παντελεήμονα (1929). Μαρμάρινος μεσοβυζαντινός πεσσίσκος εντοιχισμένος σε παράθυρο του βόρειου τοίχου.



Εικ. 15. Νικολίτσι. Ναός Κοίμησης της Θεοτόκου (1880). Η αψίδα του ιερού.



Εικ. 16. Γυφτοχώρι (Άνω Καλλιθέα). Ναός Αγίου Αθανασίου (1852). Η αψίδα του ιερού.



Εικ. 17. Κλωνί. Ναός Αγίου Παντελεήμονα (1929). Άποψη από τα ανατολικά.



Εικ. 18. Αγά (Σπερχειάδα). Ναός Αγίου Νικολάου.
Άποψη του κωδωνοστασίου από ΒΑ (1903).



Εικ. 19. Γυφτοχώρι (Άνω Καλλιθέα). Ναός Αγίου Αθανασίου (1852). Η κτητορική πλάκα στη δυτική πλευρά.



Εικ. 20. Γαρδίκι. Ναός Αγίας Παρασκευής (1898). Η ανάγλυφη επιγραφή στο δυτικό υπέρθυρο.



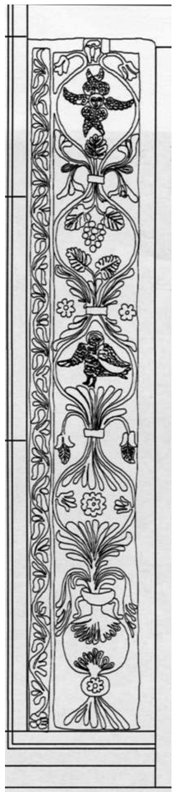
Εικ. 21. Σέλιανη (Μάρμαρα). Ναός Παμμεγίστων Ταξιαρχών (1878). Λιθανάγλυφο των ισαποστόλων Αγ. Κωνσταντίνου και Ελένης.



Εικ. 22. Σέλιανη (Μάρμαρα). Ναός Παμμεγίστων Ταξιαρχών (1878). Λιθανάγλυφο με ρόδακα και κυπαρίσσια.



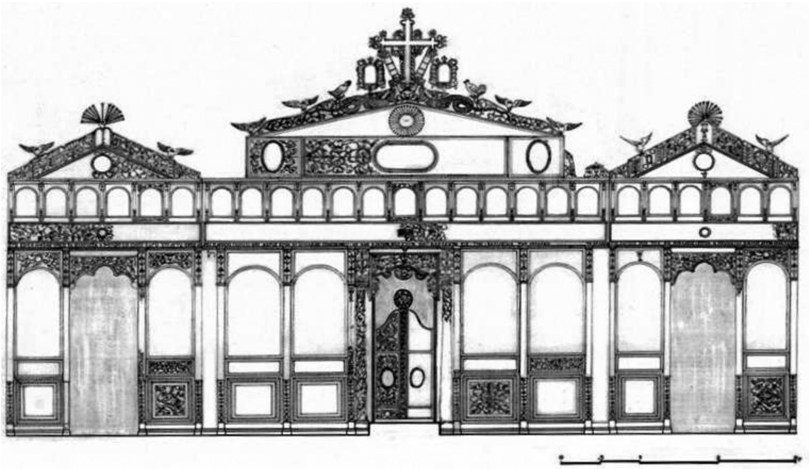
Εικ. 23. Μπρούφλιανη (Δίλοφο). Ναός Αγ. Νικολάου (1889). Λιθανάγλυφο του Αρχ. Μιχαήλ στη βορειοδυτική γωνία (Ν. Κύρκος).



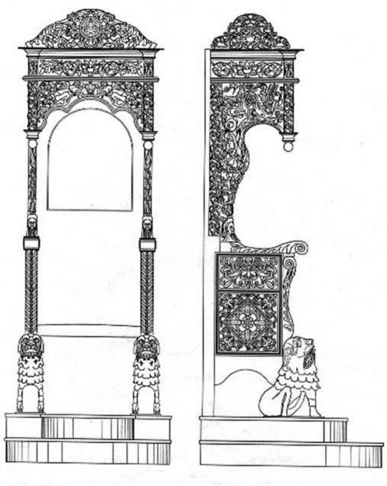
Εικ. 24. Παλαιοβράχα. Ναός Κοίμησης Θεοτόκου (1875). Το νότιο λιθανάγλυφο περιθύρωμα. (Α.Σ.Α.Μ.-Ε.Μ.Π.).



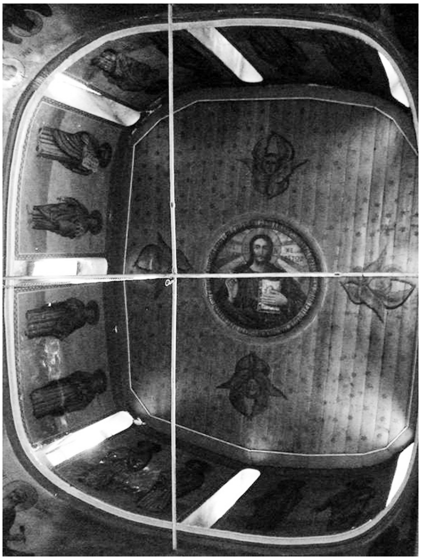
Εικ. 25. Άνω Φτέρη. Ναός Αγίου Γεωργίου (1843). Λιθανάγλυφο στο ΒΑ πεσσό της βόρεια θύρας με πτηνό να πατά σε κύκλο όπου εγγράφεται ρόδακας.



Εικ. 26. Παλαιοβράχα. Ναός Κοίμησης Θεοτόκου (1875). Τέμπλο. (Α.Σ.Α.Μ.-Ε.Μ.Π.).



Εικ. 27. Παλαιοβράχα. Ναός Κοίμησης Θεοτόκου (1875). Επισκοπικός θρόνος. (Α.Σ.Α.Μ.-Ε.Μ.Π.).



Εικ. 28. Πουγκάκια. Ναός Κοίμηση της Θεοτόκου (1895). Τοιχογραφία στον τρούλο.



Εικ. 29. Γυφτοχώρι (Άνω Καλλιθέα). Ναός Αγ. Αθανασίου (1852). Άγιος Γεώργιος έφιππος, έργο του Ιωάννου Αναγνώστου Ζωγράφου εκ Γρεβενών ή Γρεβενίτη, 1886.



Εικ. 30. Μπρούφλιανη (Δίλοφο).Ναός Αγίου Νικολάου του Νέου του εν Βουνένοις (1889). Άγιος Αθανάσιος, έργο του Νικολάου Δ. Σαρρή ή Παπα-Νικόλα Σαρρή από το Νεοχώρι Τυμφρηστού, 1891.



Εικ. 31. Φτέρη. Ναός Αγίου Βασιλείου (1903-1904). Ο Αρχάγγελος Μιχαήλ στη θύρα του διακονικού, έργο του Βασιλείου Μπακογιάννη από τη Φτέρη, 1906.

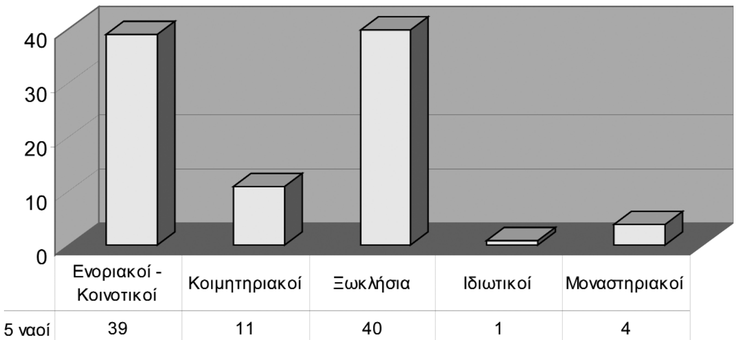


Εικ. 32. Γυφτοχώρι (Άνω Καλλιθέα). Ναός Αγ. Αθανασίου (1852). Ιωάννης ο Πρόδρομος, έργο του Σίμωνος Δ. Σίμου από την Υπάτη, 1911.

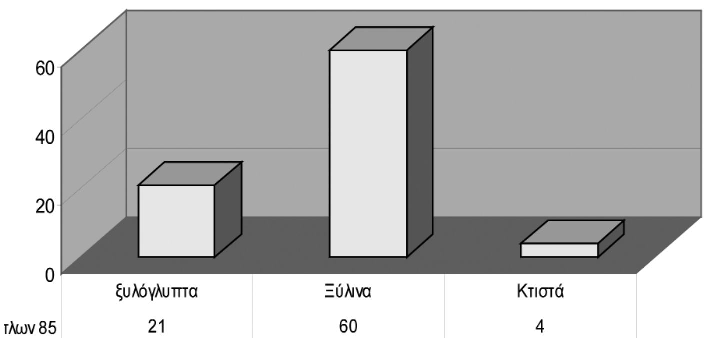


Εικ. 33. Γεώργιος Νικ. Τσιούστας (1871-1956). Αυτοδίδακτος αγιογράφος και ιστορικός από τη Φτέρη.

Εικ. 34. Κατανομή ναών περιοχής Σπερχειάδας.



Εικ. 35. Τύποι τέμπλων περιοχής Σπερχειάδας.



Μαρίζα Τσιάπαλη

ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΗΣ ΜΝΗΜΕΙΑΚΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ ΤΟΥ 19ΟΥ ΑΙΩΝΑ ΣΤΟΥΣ ΝΟΜΟΥΣ ΓΡΕΒΕΝΩΝ ΚΑΙ ΚΟΖΑΝΗΣ

Η περιοχή της Δυτικής Μακεδονίας κατά τον 19ο αιώνα ζει στον απόηχο των διεθνούς σημασίας γεγονότων που σημάδεψαν τον 18ο αιώνα, όπως η συνθήκη του Πασσάροβιτς (1718) και του Κιουτσούκ Καϊναρτζή (1774). Αυτές δημιούργησαν ευνοϊκότερους όρους διαβίωσης των χριστιανών υπηκόων του οθωμανικού κράτους και επέτρεψαν την πληθυσμιακή άνοδο και την οικονομική τους βελτίωση[1].

Καθώς η Δυτική Μακεδονία βρισκόταν στον άξονα επικοινωνίας με την περιοχή των Ιωαννίνων, επηρεάστηκε άμεσα από την άνοδο στην εξουσία του Αλή πασά το 1788[2], επειδή οι Τούρκοι εγκαταστάθηκαν ως την κοιλάδα του Άνω Αλιάκμονα[3]. Οι επιδρομές και οι λεηλασίες των Τουρκαλβανών ατάκτων, που λυμαίνονταν την περιοχή συστηματικά, αποτελούσαν μάστιγα για τον ντόπιο πληθυσμό. Για τον λόγο αυτό, οι Έλληνες της Δυτικής Μακεδονίας δεν ήταν σε θέση να συμμετέχουν στον απελευθερωτικό αγώνα της Νότιας Ελλάδας το 1821. Παρόλα αυτά, εκδηλώθηκαν αλλεπάλληλες απόπειρες ξεσηκωμού από τον αγωνιστή Θεόδωρο Ζιάκα από το 1831, με αποκορύφωμα την εξέγερση του 1854. Οι περιοχές των Γρεβενών και του Βοΐου Κοζάνης πρωτοστάτησαν στα επαναστατικά κινήματα του 1875-1878, ενώ συνέβαλαν αποφασιστικά στην επιτυχία του Μακεδονικού Αγώνα (1878-1912)[4].

Το 1805 τα Γρεβενά περιγράφονται από τον Leake ως ελληνική συνοικία, ενώ αργότερα από τον Pouqueville ως προχειροκτισμένος οικισμός κτηνοτρό-

1. Μ. Χατζηδάκης, «Η Τέχνη», *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, ΙΑ', 266.

2. Μ. Παπακωνσταντίνου, *Μια βορειοελληνική πόλη στην Τουρκοκρατία, Ιστορία της Κοζάνης (1400-1912)*, Αθήνα 1992, 113.

3. Μ.- Χ. Χατζηιωάννου, «Η Κοζάνη και η περιοχή της κατά την Τουρκοκρατία», *Κοζάνη και Γρεβενά. Ο χώρος και οι άνθρωποι*», Θεσσαλονίκη 2004, 164-171.

4. Χ. Παπαδημητρίου, «Η περιοχή Γρεβενών κατά την τελευταία περίοδο της οθωμανικής κυριαρχίας (1830-1912)», στο: *Κοζάνη και Γρεβενά. Ο χώρος και οι άνθρωποι,* Θεσσαλονίκη 2004, 173-175.

φων. Στη διάρκεια του 19ου αιώνα εξελίχθηκαν σε σταθμό διακομιστικού εμπορίου προς τη Θεσσαλία, καθώς επίσης τη Ρουμανία και τη Βουλγαρία[5].

Αντίθετα, η Κοζάνη μαρτυρείται ως πόλη σε οθωμανικό φορολογικό κατάστιχο του 1528[6]. Δημιουργήθηκε από ηπειρώτες εποίκους και κατοίκους των γύρω οικισμών. Στα τέλη του 18ου αιώνα, παρουσίασε εντυπωσιακή οικονομική και κοινωνική ανάπτυξη. Έντονη ήταν η μεταναστευτική τάση των Κοζανιτών εμπόρων στη Ρουμανία, την Αυστρία και την Ουγγαρία. Είναι χαρακτηριστικό ότι τον 19ο αιώνα ο κοζανίτης Κωνσταντίνος Τερζής αναφέρεται ως δήμαρχος της Βουδαπέστης[7]. Έτσι, η Κοζάνη αναδεικνύεται ως η πόλη των τεχνιτών επαγγελματιών και των χερσαίων εμπορικών συναλλαγών.

Μέσα σ' αυτό το κοινωνικοοικονομικό πλαίσιο, στην Ήπειρο και τη Δυτική Μακεδονία δραστηριοποιούνται ομάδες ζωγράφων με κοινό τόπο καταγωγής. Ζουν και εργάζονται κυρίως στα μικρά χωριά και όχι στα αστικά κέντρα των τουρκοκρατούμενων περιοχών. Τον 18ο αιώνα, μια πολυάριθμη ομάδα ζωγράφων από το Λινοτόπι, τρεις από τα Άνω Σουδενά και οκτώ από τους Καλαρρύτες, αγιογραφούν πολλούς ναούς και φορητές εικόνες στο ΒΔ Ελλαδικό χώρο, τη Θεσσαλία και τη Δυτική Μακεδονία. Τον ίδιο αιώνα ως το πρώτο μισό του 19ου, εμφανίζονται οι καπεσοβίτες ζωγράφοι. Τον 19ο αιώνα ακολουθούν οι ζωγράφοι από την Κορύτιανη Καστανοχωρίων Ιωαννίνων, που ζωγραφίζουν σε μνημεία της Ηπείρου[8]. Την ίδια εποχή, οι Σαμαριναίοι αγιογράφοι υπογράφουν ένα μεγάλο σύνολο τοιχογραφικών έργων και φορητών εικόνων στη Δυτική Μακεδονία, τη Θεσσαλία και επεκτείνονται ως τα Βαλκάνια[9]. Επίσης, στο τέλος του 18ου και στις αρχές του 19ου αιώνα ξεχωρίζει μια αθωνική οικογενειακή συντροφιά από τη Γαλάτιστα της Χαλκιδικής, εγκατεστημένη στις Καρυές, που τοιχογραφεί τράπεζες και παρεκκλήσια στις μονές Βατοπεδίου, Ιβήρων και αλλού[10].

Οι ζωγράφοι αυτών των ομάδων παραμένουν προσκολλημένοι στα βυζαντινά πρότυπα και στενά συνδεδεμένοι με τη λειτουργία της ορθόδοξης εκκλησίας. Εφαρμόζουν το εικονογραφικό πρόγραμμα και την τεχνική, όπως παραδίδονται σε κωδικοποιημένα εγχειρίδια, μεταξύ των οποίων το γνωστότερο είναι η *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης* του Διονυσίου εκ Φουρνά (1728-

5. Χατζηιωάννου, ό.π., 169-170.

6. Ό.π., 167.

7. Χατζηιωάννου, ό. π., 171.

8. Δ. Κωνστάντιος, *Προσέγγιση στο έργο των Ζωγράφων από το Καπέσοβο της Ηπείρου*, Αθήνα 2001, 141-143.

9. Ν. Παπαγεωργίου, «Οι πρώτοι Σαμαρινιώτες ζωγράφοι», στο: *Τα Γρεβενά. Ιστορία - Τέχνη – Πολιτισμός*, Θεσσαλονίκη – Γρεβενά 2004, 378-379.

10. Χατζηδάκης, ό.π., 250.

1732)[11]. Οι παραστάσεις που ιστορούν στα μνημεία είναι λιτές, χωρίς συμπληρωματικά επεισόδια, και η αφηγηματικότητά τους δε φτάνει την πληθωρικότητα των σκηνών άλλων εποχών. Εμπλουτίζονται όμως με στοιχεία τόσο από τη δυτική όσο και από την ανατολική τέχνη. Η εισβολή του μπαρόκ είναι καταλυτική. Η τέχνη συνδέεται με τις φιλελεύθερες ιδέες του Νεοελληνικού Διαφωτισμού, τις οποίες αφομοιώνουν έμμεσα και με απλοϊκότητα, όσο η καλλιτεχνική κουλτούρα και παιδεία τους το επιτρέπει.

Κατά τον 19ο αιώνα στην περιοχή της Κοζάνης και των Γρεβενών, ανοικοδομείται ικανός αριθμός τρίκλιτων βασιλικών μεγάλων διαστάσεων, προκειμένου να ικανοποιηθούν οι ανάγκες των πιστών. Κατά μια άποψη, η επικράτηση του συγκεκριμένου αρχιτεκτονικού τύπου οφείλεται σε μια τάση αναβίωσης των ναοδομικών προτύπων της παλαιοχριστιανικής εκκλησίας. Όμως είναι φανερό ότι εξέφραζε τις κοινωνικές απαιτήσεις της αναπτυσσόμενης νεοελληνικής κοινωνίας, αφ'ενός γιατί οικοδομούνταν εύκολα, αφ' ετέρου γιατί μπορούσε εύκολα να επιμηκυνθεί, αν οι πληθυσμιακές ανάγκες το απαιτούσαν. Κατ' επέκταση, ο ναός αποτελούσε το επίκεντρο του κοινοτικού βίου, το κέντρο αναφοράς των υπόδουλων, γι' αυτό και χτιζόταν σε περίοπτη θέση στον οικισμό[12].

Οι τρίκλιτες βασιλικές είναι ξυλόστεγες, χτισμένες με αργολιθοδομή, απολήγουν σε ημικυκλική ή πολύπλευρη αψίδα, συχνά κοσμημένη με λιθανάγλυφα – όπως στον ΙΝ Αγίου Αθανασίου Τσοτυλίου (1858). Συνήθως φέρουν ανοιχτή στοά στη νότια πλευρά τους, όπως ο ΙΝ Ταξιαρχών Ροδιανής (1885), ο ΙΝ Αγίου Δημητρίου Μαυραναίων, που ανεγέρθηκε, σύμφωνα με την κτιτορική επιγραφή που χαράχτηκε στο λιθανάγλυφο υπέρθυρο της κυρίας εισόδου, το 1817, ο ΙΝ Αγίου Νικολάου Σαρακήνας (1856) και ο ΙΝ Αγίων Θεοδώρων στο Μαυρονόρος (1854). Αντίθετα, ο ΙΝ Κοίμησης Θεοτόκου Βελβεντού (1804) σώζει μεταγενέστερα προστώα στη δυτική και νότια πλευρά. Στη νοτιοανατολική πλευρά του υψώνεται επιβλητικό πυργοειδές κωδωνοστάσιο του 1873, χαρακτηριστικό αρχιτεκτονικό στοιχείο της εποχής, που διασπά το βαρύ κτιριακό συγκρότημα[13].

Εσωτερικά, τα τρία κλίτη απολήγουν σε υπερυψωμένο νάρθηκα γυναικωνίτη. Όσον αφορά στην οροφή, στον ΙΝ Αγίου Δημητρίου Μαυραναίων ζεύγη ψευδοκιόνων και πεσσών στηρίζουν ακολουθία τόξων και φουρνικών στα πλάγια κλίτη και ακολουθία τόξων και καμαρών στο κεντρικό κλίτος. Στον ΙΝ Ταξιαρχών Ροδιανής, το κεντρικό κλίτος και το ιερό βήμα καλύπτονται με η-

11. Δ. Μουρεσίου, *Ο ναός της Αγίας Μαρίνας Κισσού. Ιστορία – Πολεοδομία – Αρχιτεκτονική – Εικονογραφία*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Θεσσαλίας, Βόλος 2009, 76.

12. *Ό.π.*, 39-40.

13. Χατζηδάκης ό.π., 268.

μικυλινδρική καμάρα, ενώ τέσσερα σταυροθόλια στεγάζουν κατά μήκος τα πλάγια κλίτη. Στον ΙΝ Κοίμησης Θεοτόκου Βελβεντού, τα τρία κλίτη καλύπτονται με ξύλινη οροφή, που φέρει ποικιλία διακόσμου και χρωμάτων. (Εικ. 1) Πρόκειται για επίδραση από την πολύχρωμη διακόσμηση με γεωμετρικά σχήματα ή και αραβουργήματα, που προέρχεται από τα αρχοντικά σπίτια του 18^{ου} – 19^{ου} αιώνα στην Κοζάνη και τη Σιάτιστα[14]. Έτσι, δημιουργείται μια σταδιακή εκκοσμίκευση των ναών, αφού αφομοιώνουν στοιχεία των αστικών σπιτιών[15].

Όσον αφορά στην εικονογράφηση των μνημείων, ορισμένα είναι σχεδόν αδιακόσμητα, όπως ο ΙΝ Αγίων Πάντων Κρανιάς (1790) ή ο ΙΝ Κοίμησης Διλόφου (1844), όπου σώζεται μόνο ο Παντοκράτορας στην κεντρική καμάρα.

Στον ΙΝ Αγίου Δημητρίου Μαυραναίων (1848), οι τοιχογραφίες κοσμούν τον ανατολικό και τμήματα του βορειοανατολικού και νοτιοανατολικού τοίχου. Σώζεται στην κόγχη του ιερού η Πλατυτέρα που φέρει τον Χριστό σε μετάλλιο στο στήθος (Εικ. 2), ο Μέγας Αρχιερέας, η Αγία Τριάδα, χριστολογικές σκηνές (Σταύρωση), ολόσωμοι άγιοι, ενώ επιλέγεται η λεπτομερής απεικόνιση του μαρτυρίου του αγίου Δημητρίου.

Μόνο ο ανατολικός τοίχος ιστορείται και στον ΙΝ Αγίου Αθανασίου Τσοτυλίου. Ο ΙΝ Κοίμησης Θεοτόκου Βελβεντού είναι κατάγραφος, με τοιχογραφίες που φιλοτεχνήθηκαν μεταξύ των ετών 1804-1812. Ο ζωγράφος επιλέγει ένα συντηρητικό εικονογραφικό πρόγραμμα, με την απεικόνιση της Πλατυτέρας στην κόγχη του ιερού, χριστολογικών παραστάσεων στην άνω ζώνη του βόρειου και νότιου τοίχου, (Εικ. 3) παραβολών, θαυμάτων και Εωθινών στην αντίστοιχη του κεντρικού κλίτους (Εικ. 4) και ολόσωμων ή σε μετάλλια μορφών αγίων, προφητών και μαρτύρων στην κάτω ζώνη του βόρειου και νότιου τοίχου του ναού.

Πλήρες εικονογραφικό πρόγραμμα με χριστολογικές σκηνές, θαύματα, μαρτύρια και σκηνές βίου αγίων, ολόσωμους και σε μετάλλια αγίους, μάρτυρες, ιεράρχες και αγγέλους συναντούμε στον ΙΝ Ταξιαρχών Ροδιανής (Εικ. 5).

Επιχειρώντας μια επισκόπηση των εικονογραφικών προγραμμάτων των ανωτέρω ναών, διαπιστώνουμε ότι οι ζωγράφοι της περιοχής Γρεβενών και Κοζάνης διατηρούν το λειτουργικό χαρακτήρα της αγιογράφησης, αφού ιστορούν τους χώρους του ιερού βήματος και του δυτικού τοίχου του ναού, ο οποίος έχει λατρευτική σημασία. Ο λειτουργικός συμβολισμός πιστοποιείται και από την επιλογή των παραστάσεων: εξακολουθεί να είναι κυρίαρχος ο ρόλος της α-

14. Στις οροφές των αρχοντικών σχηματίζεται συχνά ομφαλός στρογγυλός ή πολυγωνικός. Βλ. ενδεικτικά, *ο.π.*, 268-269. Επίσης, Δ. Βεΐκου, *Σιάτιστα, Ελληνική Παραδοσιακή Αρχιτεκτονική*, Μέλισσα, Αθήνα 1989.

15. Κωνστάντιος, *ό.π.*, 137.

πεικόνισης της Πλατυτέρας και οι σκηνές του Δωδεκαόρτου, ενώ συχνά προστίθενται και τα Εωθινά. Συγχρόνως, τονίζεται ο διδακτικός χαρακτήρας της ζωγραφικής, αφού ενσωματώνονται σκηνές θαυμάτων και παραβολών του Κυρίου, καθώς και μαρτύρια αγίων, που αποσκοπούν στον παραδειγματισμό των πιστών.

Από τεχνοτροπική άποψη, η ζωγραφική έχει την τάση να γίνει επίπεδη, με ζωηρές κηλίδες χρωμάτων. Κυριαρχούν το κόκκινο, το γαλάζιο, το πράσινο. Ο διακοσμητικός χαρακτήρας γίνεται πιο έντονος, η χάρη και η αρμονία στις μορφές και τις στάσεις τους χάνονται. Τα πρόσωπα είναι γλυκερά, ήρεμα και ανέκφραστα. Ταυτόχρονα ο ζωγράφος προσπαθεί να εξατομικεύσει τα χαρακτηριστικά τους, καθώς η προσωπογραφία αποκτά ευρύτερη διάδοση[16]. Έτσι, οι μορφές στις σκηνές του βίου του αγίου Δημητρίου στον ΙΝ Αγίου Δημητρίου Μαυραναίων είναι κοντόχοντρες και πλαδαρές, ενώ ο Λιαίος είναι μια γελαστή μορφή με μουστάκι, που φονεύεται από τον Νέστορα (Εικ. 6).

Πιο προσεγμένη είναι η απόδοση των προσώπων στον ΙΝ Κοίμησης Θεοτόκου Βελβεντού: στοιχειώδης φωτοσκίαση ορίζει το περίγραμμα του φωτεινού προσώπου με τα εκφραστικά μάτια, την ίσια μύτη και το μικρό στόμα. Οι πτυχώσεις των ενδυμάτων, που είναι πλούσιες, καλύπτουν τους όγκους του σώματος. Άλλωστε, είναι εμφανής η αδυναμία του ζωγράφου να αποδώσει φυσιοκρατικά τους όγκους και τις ανατομικές λεπτομέρειες. Κυριαρχεί η σχηματοποίηση, όπως στα λευκά σύννεφα που πατούν οι άγγελοι.

Συχνά στην απεικόνιση των ενδυμάτων, οι ζωγράφοι δεν καταφέρνουν να αποφύγουν τις επιρροές από την καθημερινή ζωή του 19ου αιώνα και τις μεταφέρουν στις σκηνές. Τα μακρυμάνικα μονόχρωμα φορέματα, τα πανωφόρια, τα καλύμματα της κεφαλής (σαρίκια, τουρμπάνια) είναι ενδεικτικά της επικρατούσας τάσης.

Επίσης, παρατηρείται διείσδυση δυτικών στοιχείων, καθώς η χρήση χαρακτικών είναι ευρέως διαδεδομένη. Ως επί το πλείστον, τα πρότυπα παρερμηνεύονται, αφού η αισθητική ικανότητα του επαρχιακού τεχνίτη να τα προσεγγίσει κριτικά είναι μειωμένη. Έτσι, απεικονίζονται κιονοστήρικτα κτίρια αναγεννησιακού τύπου, φανταστικά οικοδομήματα με έλλειψη ρεαλισμού στη διάρθρωση και τη σχέση των όγκων, υπερβολικές χειρονομίες και στάσεις στα πρόσωπα. Δε λείπει η απεικόνιση σκηνών επηρεασμένων από τη Δύση – όπως η δυτικού τύπου Ανάσταση στον ΙΝ Αγίου Δημητρίου Μαυραναίων (Εικ. 7) – αλλά και επιμέρους στοιχείων: κράνη, σιδερόφρακτοι χιτώνες, κωνικοί πίλοι, σανδάλια κλπ.

Χαρακτηριστική είναι η παράσταση πυργόσχημων κτισμάτων με επάλξεις, χτισμένα κατά το ισόδομο σύστημα, τόσο σε σκηνές του μαρτυρίου του αγίου

16. Χατζηδάκης, ό.π., 245.

Δημητρίου στον ομώνυμο ναό στους Μαυραναίους (Εικ. 8), όσο και σε σκηνές θαυμάτων στον ΙΝ Κοίμησης Θεοτόκου Βελβεντού. Στον ίδιο ναό, στις χτιστές προσόψεις κτιρίων ανοίγονται ψηλά τοξωτά αψιδώματα, ενώ άλλοτε κοσμούνται με αναγεννησιακούς κίονες με κιονόκρανα. Ο ζωγράφος του μνημείου τολμά να απεικονίσει την επιβλητική μορφή του Παλαιού των Ημερών στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης της Πρόθεσης, σε συνδυασμό με τον δυτικότροπο Επιτάφιο Θρήνο στο τύμπανο (γυναίκες που ολοφύρονται) (Εικ. 9). Αντίστοιχα, στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης του Διακονικού, παριστάνει τον Χριστό ως κυρίαρχο του κόσμου πάνω από την πόλη της Ιερουσαλήμ, της οποίας επιχειρεί μια εξιταλισμένη απόδοση: ψηλά κτίρια με αδιάρθρωτες επιφάνειες, τις οποίες διασπούν ορθογώνια ή τοξωτά ανοίγματα και οξυκόρυφες στέγες[17]. Στο τύμπανο της κόγχης απεικονίζεται ο Ιωνάς που ξερνιέται από το κήτος.

Εμφανής είναι και η επίδραση του μπαρόκ στην απόδοση των κτιρίων, των θρόνων, των υφασμάτων, που όμως εκλαϊκεύεται και αφομοιώνεται στο εγχώριο ύφος[18]. Οι συνθέσεις βαραίνουν με μοτίβα από τη φύση, γαρίφαλα, γιρλάντες, τουλίπες, περίτεχνα κυματιστά πλαίσια, που προέρχονται από ισλαμικά υφάσματα, που κυκλοφορούν στην οθωμανική αυτοκρατορία[19]. Ο ζωγράφος του ΙΝ Κοίμησης Θεοτόκου Βελβεντού αποτύπωσε το ίδιο φυτικό μοτίβο στο φόρεμα γυναίκας που παρευρίσκεται στη σκηνή της Κοίμησης της Θεοτόκου και στη σινδόνη της νεκρικής κλίνης, αλλά γενικά η χρήση του άνθινου διακόσμου είναι περιορισμένη. Κατάφορτα με άνθη είναι τα ιερατικά άμφια των συλλειτουργούντων ιεραρχών, που απεικονίζονται στο τύμπανο της κόγχης του ΙΝ Αγίου Δημητρίου Μαυραναίων, καθώς και των ολόσωμων αγίων.

Οι ζωγράφοι των μνημείων της Κοζάνης και των Γρεβενών που προαναφέραμε είναι ανώνυμοι. Βάσει των τεχνοτροπικών χαρακτηριστικών τους δεν είναι δυνατή η ένταξή τους στο ίδιο συνεργείο. Τα έργα τους παρουσιάζουν όμως ομοιότητες στην επιλογή του εικονογραφικού προγράμματος, γεγονός που μαρτυρά τις παρόμοιες επιδράσεις που δέχονται και τα κοινά πρότυπα που διαθέτουν. Τα δυτικά στοιχεία και οι διακοσμήσεις μπαρόκ προσδίδουν στις θρησκευτικές σκηνές λαϊκό χαρακτήρα.

Διαπιστώνουμε ότι ο αγιογράφος του ΙΝ Ταξιαρχών Ροδιανής εκφράζεται με εκλαΐκευση και αφέλεια. Ο ζωγράφος του ΙΝ Κοίμησης Βελβεντού χαρα-

---

17. Παρόμοια απόδοση πόλης συναντούμε στο παρεκκλήσι των Αγίων Πάντων Καλαμπάκας (1761), έργο των καλαρρυτινών ζωγράφων Σέργιου και Ιωάννη. (Κωνστάντιος, *Προσέγγιση στο έργο των Ζωγράφων από το Καπέσοβο,* 130, σημ. 928, πιν. 91β, 95[α])

18. Χατζηδάκης ό.π., 246.

19. Μ. Παϊσίδου, *Οι τοιχογραφίες του 17[ου] αιώνα στους ναούς της Καστοριάς. Συμβολή στη μελέτη της μνημειακής ζωγραφικής της Δυτικής Μακεδονίας, Α΄, Β΄,* Θεσσαλονίκη 1995, 342-3.

κτηρίζεται από υπερβολή και εκζήτηση στην απόδοση των σκηνών, που εμπεριέχουν δυτικές επιδράσεις της εποχής του.

Ο καλλιτέχνης που ιστόρησε τις παραστάσεις του ΙΝ Αγίου Δημητρίου Μαυραναίων αντιγράφει σε μεγάλο βαθμό έργα των Σαμαριναίων ζωγράφων. Ιδιαίτερα επηρεάζεται από τα εικονογραφικά προγράμματα της ΙΜ Αγίας Παρασκευής και του ΙΝ Κοίμησης Θεοτόκου στη Σαμαρίνα Νομού Γρεβενών[20]. Στα ανωτέρω μνημεία, οι Σαμαριναίοι ζωγράφοι εγκολπώνονται τα δυτικά στοιχεία: στη σκηνή της Γέννησης απεικονίζονται έφιπποι μάγοι και γονατιστή η Παναγία, οι χιτώνες των στρατιωτικών αγίων είναι φολιδωτοί και οι πίλοι κωνικοί. Δίνουν έμφαση στα πλούσια ενδύματα που έχουν τριγωνικές απολήξεις και αναδιπλώνονται, ενώ συχνά κοσμούνται με φυτικά μοτίβα ενταγμένα κι αυτά στη γενικότερη έντονη διακοσμητική διάθεση, που επιβάλλει η εισβολή του μπαρόκ στη ζωγραφική. Οι όγκοι του σώματος αναδεικνύονται με σχηματοποίηση. Οι μορφές είναι ραδινές, ευγενικές, ήρεμες. Αποπνέουν πνευματικότητα και συγκρατημένη έκφραση συναισθημάτων, όπως οι άγγελοι στη σκηνή της Θείας Λειτουργίας στην ΙΜ Αγίας Παρασκευής (Εικ. 10), οι οποίοι δε θυμίζουν τις χορευτικές φιγούρες στην αντίστοιχη σκηνή του ΙΝ Αγίου Δημητρίου Μαυραναίων, όπου η σινδόνη κολπώνεται ημικυκλικά, εν είδει καλύμματος της κεφαλής τους (Εικ. 11).

Τα πρόσωπα των μορφών αποδίδονται με σκούρο προπλασμό στο περίγραμμα, η μύτη είναι ίσια με διχαλωτή απόληξη, οι σκιές στα βλέφαρα και κάτω από το μικρό στόμα είναι έντονες, όπως και η τριγωνική σκιά κάτω από τα μάτια.

Αντίθετα, οι μορφές στις σκηνές του ΙΝ Αγίου Δημητρίου Μαυραναίων είναι πλαδαρές και άκομψες. Τα πρόσωπα είναι χαρούμενα, γλυκερά και μοιάζουν να μη συμμετέχουν στα δρώμενα. Παρόλο που ο ζωγράφος προσπαθεί να αντιγράψει τις πλούσιες απολήξεις των ενδυμάτων, να συμπεριλάβει, έστω και σε περιορισμένη κλίμακα, δυτικά και μπαρόκ στοιχεία στις σκηνές του, μιμούμενος τους Σαμαριναίους συναδέλφους του, η τελική απόδοση των παραστάσεων είναι ατελέστερη και η τεχνική του κατώτερη. Επιπλέον, οι επιγραφές του είναι ανορθόγραφες, ενώ χρησιμοποιεί μικρογράμματη και μεγαλογράμματη γραφή συγχρόνως στην ίδια λέξη, δηλωτικό του μορφωτικού του επιπέδου.

Συνοψίζοντας, καταλήγουμε ότι τα πλούσια εικονογραφικά προγράμματα με την πληθώρα των κύκλων, τα έντονα χρώματα και η διακοσμητική διάθε-

20. Κυριαρχεί η άποψη ότι στην Ι. Μ. Αγίας Παρασκευής λειτουργούσε καλλιτεχνικό εργαστήρι των ζωγράφων της Σαμαρίνας. Οι ζωγράφοι ήταν οργανωμένοι σε συντεχνίες και είχαν, ως επί το πλείστον, κοινή ή συγγενική καταγωγή (Παπαγεωργίου, Οι πρώτοι Σαμαριώτες ζωγράφοι, 376).

ση προδίδουν το ανήσυχο πνεύμα των ζωγράφων του $19^{ου}$ αιώνα και την προσπάθειά τους να ισοσταθμίσουν κάποια αφέλεια στην τεχνική τους. Γι' αυτό και ο χαρακτηρισμός της τέχνης αυτής της εποχής ως λαϊκής, με την έννοια της κατάπτωσης, δεν ευσταθεί και δεν ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα, η οποία αν και σκληρή, ευνόησε την έκφραση των προβληματισμών και των οραμάτων της νεοελληνικής σκέψης.



Εικ.1 Ν. Κοζάνης, Βελβεντό. ΙΝ Κοίμησης Θεοτόκου (1804) –ξύλινη οροφή.



Εικ. 2. Ν. Γρεβενών, Μαυραναίοι. ΙΝ Αγίου Δημητρίου (1858). Πλατυτέρα.



Εικ. 3. Ν. Κοζάνης, Βελβεντό. ΙΝ Κοίμησης Θεοτόκου (1804-12) Χριστολογικές σκηνές.



Εικ. 4. Ν. Κοζάνης, Βελβεντό. ΙΝ Κοίμησης Θεοτόκου (1804-12).
Σκηνές από παραβολές και θαύματα.



Εικ. 5. Ν. Κοζάνης, Ροδιανή. ΙΝ Ταξιαρχών (1885). ΝΑ σταυροθόλιο:
Ο λιθοβολισμός του αγίου Στεφάνου.



Εικ. 6. Ν. Γρεβενών, Μαυραναίοι. ΙΝ Αγίου Δημητρίου (1858). Σκηνή του βίου
του αγίου Δημητρίου: Ο Λιαίος φονεύεται από τον Νέστορα.



Εικ. 7. Ν. Γρεβενών, Μαυραναίοι. ΙΝ Αγίου Δημητρίου (1858): Δυτικού τύπου Ανάσταση.



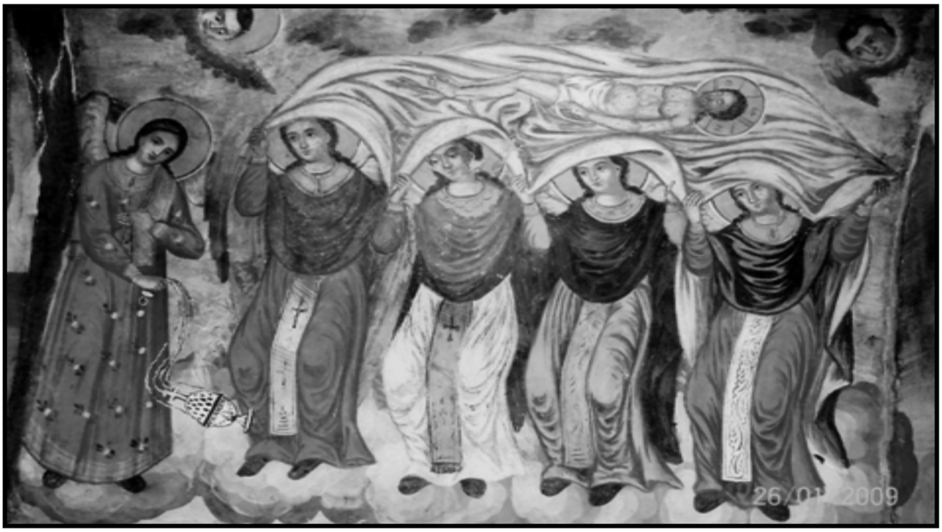
Εικ. 8. Ν. Γρεβενών, Μαυραναίοι. ΙΝ Αγίου Δημητρίου (1858). Σκηνή του μαρτυρίου του αγίου Δημητρίου: κτίρια χτισμένα ισόδομα.



Εικ. 9. Ν. Κοζάνης, Βελβεντό. ΙΝ Κοίμησης Θεοτόκου (1804-12): Παλαιός των Ημερών σε συνδυασμό με τον δυτικότροπο Επιτάφιο Θρήνο.



Εικ. 10. Ν. Γρεβενών, Σαμαρίνα. ΙΜ Αγίας Παρασκευής, σκηνή της Θείας Λειτουργίας.



Εικ. 11. Ν. Γρεβενών, Μαυραναίοι. ΙΝ Αγίου Δημητρίου (1858): Σκηνή της Θείας Λειτουργίας.

Γιώργος Σταλίδης

ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ΝΑΟΥ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΑΕΤΟΧΩΡΙΟΥ ΚΑΙ ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΩΝ ΚΡΟΥΣΟΒΙΤΩΝ ΖΩΓΡΑΦΩΝ ΣΤΟΝ ΝΟΜΟ ΠΕΛΛΑΣ (19ΟΣ ΑΙΩΝΑΣ)

Το χωριό Αετοχώρι βρίσκεται στις βόρειες παρυφές του νομού Πέλλας, στις υπώρειες του ανατολικού τμήματος του ορεινού συγκροτήματος του Βόρα και σε απόσταση 45, περίπου, χιλιομέτρων βορείως της πρωτεύουσας Έδεσσας. Μαζί με άλλα τέσσερα χωριά της περιοχής, τη Νότια, την Περίκλεια, τη Λαγκαδιά και τον Αρχάγγελο αποτελούν ένα ξεχωριστό σύνολο οικισμών, καθώς είναι σχετικά απομονωμένα, τοποθετημένα στα όρια ενός εύφορου οροπεδίου που σχηματίζεται στη συμβολή των ορέων Πίνοβο και Πάικο.

Η περιοχή[1], γνωστή και ως Άνω Αλμωπία, αναφέρεται στις πηγές από τα βυζαντινά χρόνια να ανήκει στο θέμα των Μογλενών[2], είχε δε χρησιμοποιηθεί για την εγκατάσταση Πατζινάκων και άλλων φυλών, όπως Βουλγάρων και Βλάχων.

Τα δύο ισχυρά βυζαντινά κάστρα της περιοχής, η Ενώτια ή Ενωτία, σε ύψωμα επάνω από το χωριό Νότια, και τα Μογλενά, βορειοδυτικά του σημερινού χωριού Χρυσή, διεδραμάτισαν σημαντικό ρόλο κατά την εποχή των πολέμων του Βασιλείου Β′ του Βουλγαροκτόνου με τον Σαμουήλ, ενώ στο χωριό Αρχάγγελος, όπου βρίσκεται και η ομώνυμη μονή του 19ου αιώνα, τοποθετείται από την έρευνα το βυζαντινό χωρίον «Χώστιανες», καθώς και μονή του Αγίου Ιωάννου του Προδρόμου[3], η οποία δεν σώζεται.

Το Αετοχώρι (πρ. Τούσιανη) είχε συσταθεί από την εγκατάσταση εκεί τμήματος των κατοίκων από το παρακείμενο χωριό Νότια, όταν οι τελευταίοι, κα-

---

1. Γενικά για την περιοχή, τα χωριά και τους ναούς βλ. *Στη χώρα του Μεγάλου Αλεξάνδρου*, Τουριστικός οδηγός Νομού Πέλλης, εκδ. Νομαρχίας Πέλλης 1973, 192-198 και Τ. Καρατζόγλου, *Η Αλμωπία στο διάβα των αιώνων*, Αριδαία 2009.

2. Δ. Ευγενίδου, «Το κάστρο της Χρυσής και το Θέμα των Μογλενών», στο: *Αμητός, Τιμητικός τόμος για τον καθηγητή Μ. Ανδρόνικο*, Θεσσαλονίκη 1986, 325-342.

3. Μ. Παπαδοπούλου, «Το χωρίο «Χώστιανες» του θέματος Μογλενών», *Μακεδονικά* 9(1969), 48-63. Παράλληλα, έχει διατυπωθεί η άποψη ότι οι Χώστιανες βρίσκονταν στο σημερινό χωριό Φούστανη (Ευγενίδου, Το κάστρο της Χρυσής, 336-337).

τόπιν παροτρύνσεων του μητροπολίτη Ιωάννη, κατά τα μέσα του 18ου αιώνα, σύμφωνα με την παράδοση, αναγκάστηκαν να αλλαξοπιστήσουν, για να μην υποστούν τα δεινά των κατακτητών[4]. Τότε, ο αδελφός του Ιωάννη Δημήτριος (υποκορ. Τούσης), αρνούμενος την εξομωσία, εγκατέλειψε τη Νότια και μαζί με άλλους κατοίκους του χωριού εγκαταστάθηκε στην περιοχή αυτή. Μάλιστα, το όνομα Αετοχώρι προήλθε από τον παλαιότερο οικισμό Αετό, ερείπια του οποίου σώζονται στον κάμπο[5].

Ο ναός του Αγίου Δημητρίου[6] (Εικ. 1), κτισμένος κατά το έτος 1842[7], βρίσκεται στη νοτιοδυτική άκρη του οικισμού, μέσα στο νεκροταφείο. Πρόκειται για τυπική τρίκλιτη βασιλική με ενιαία δίρριχτη στέγη με αποτμήσεις στην ανατολική και δυτική απόληξη, που καλύπτεται από σχιστολιθικές πλάκες. Στα ανατολικά εξέχει η πεντάπλευρη αψίδα του ιερού, ενώ ο ναός διαθέτει δύο θύρες εισόδου, στα νότια και δυτικά. Περιβάλλεται από στοά, η οποία στη δυτική, βόρεια και ανατολική πλευρά είναι κλειστή, ενώ στη νότια ανοικτή. Στη βορειοδυτική γωνία του ναού υψώνεται ανεξάρτητο τετράπλευρο πυργοειδές κωδωνοστάσιο με ξύλινο πολυγωνικό «φανό» στην κορυφή[8].

Εσωτερικά, στα δυτικά βρίσκεται ελαφρώς υπερυψωμένος πρόναος, που διαχωρίζεται από τον κυρίως ναό με ξύλινο παραπέτασμα και καφασωτό. Επάνω από αυτόν υπάρχει ξύλινος γυναικωνίτης με στηθαίο και καφασωτό. Στα ξύλινα στοιχεία του ναού συγκαταλέγονται και οι κίονες, οι οποίοι αποτελούνται από τετραγωνική δοκό επενδεδυμένη με μπαγδατί, τα επιστύλια, τα οποία είναι και αυτά κατασκευασμένα με την ίδια τεχνική, καθώς και οι νταμπλαδωτές οροφές. Το μνημείο διαθέτει απλό ξύλινο τέμπλο τεθλασμένης κάτοψης και χαρακτηριστικό για την εποχή εσωτερικό διάκοσμο.

Η αρχική γραπτή διακόσμηση του ναού, πιθανότατα κατά την κατασκευή του το έτος 1842, περιοριζόταν στις οροφές και τα επιστύλια και αποτελούνταν από επαναλαμβανόμενα φυτικά και γεωμετρικά μοτίβα επί λευκού υποβάθρου, ορατά σήμερα στον χώρο του ιερού βήματος. Μάλιστα, σε κάποιες περιπτώ-

---

4. Λ. Αν. Μέλλιος, *Ο εξισλαμισμός του μητροπολίτη Μογλενών - Πέλλης*, Θεσσαλονίκη 1986 και Κ. Γ. Σταλίδης, *Η Έδεσσα στα χρόνια της Τουρκοκρατίας 14ος αι. - 1912*, Έδεσσα 1988, 131-134.

5. Καρατζόγλου, *Η Αλμωπία*, 65-66, 235-238.

6. Για τον ναό βλ. Ν. Μουτσόπουλος, *Οι εκκλησίες του νομού Πέλλης*, Θεσσαλονίκη 1973, 28-29.

7. Σύμφωνα με εγχάρακτη επιγραφή που βρίσκεται εντοιχισμένη στην εξωτερική πλευρά της αψίδας του ιερού.

8. Σήμερα, ο «φανός» έχει αποσπασθεί από το κωδωνοστάσιο, καθώς το τελευταίο είχε πάρει επικίνδυνη κλίση, ενώ, για τον ίδιο λόγο, καθαιρέθηκαν και οι δύο υψηλότεροι όροφοί του.

σεις, ο ζωγράφος σκοπίμως δεν επικάλυψε τη φυτική αυτή διακόσμηση, με αποτέλεσμα κατά τόπους να είναι εμφανή τμήματά της κάτω από τις νεώτερες παραστάσεις[9]. Οι τελευταίες είχαν εκτελεσθεί το έτος 1866 από τον αγιογράφο Αναστάσιο από το Κρούσοβο και τα παιδιά του, Βαγγέλη, Νικόλαο και Κωνσταντίνο, όπως μας πληροφορεί αφιερωματική επιγραφή στο εσωτερικό υπέρθυρο της νότιας εισόδου, που αναγράφει τα εξής:

«ΑΥΤΗ Η ΑΓΙΑ ΕΚΛΕΙΣΙΑ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ / ΕΙΣΤΟΡΗΘΗ ΕΙΣ ΤΟΝ ΚΕΡΟΝ ΤΟΥ ΙΕΡΑΤΕΒΩΝ/ΤΟΣ ΠΑΝΙΕΡΩΤΑΤΟΣ ΜΗΤΡΟΠΟΛΗΤΗΣ κυρίω κυρίω προκοπίου[10] μογλενών διά εξόδων τον ευλαβεστά / τον τζιορμπατζήδων κυρίων γεωργίου ιερέως, αν(α) στασίου ιερέως, και αναστα / σίου ιερέως, στοϊάν μίτζιου, πέτρε μίτζιου, πέντζε τράιω, τράϊω του παπαστρέζω, / μήτρε, δίω, τράιω, αβραάμ, δέκο, ρήζω, στώικο δήμο, γιόσε, πέτρε, στώϊο, / μήτρε, στώϊο, τράπτσε με όλλο το χωρίον μικρή και μεγάλοι. / λάζω τικβεσλή στοϊάν δάσκαλος
Εις μνημόσινον αιώνιον / αυτών
διά χειρός αναστασίου με τα παιδιά μου βαγγελή, νικολάου και κωνσταντίνη, εκ χωρίον κρούσεβον 1866».

Ο ναός εσωτερικά είναι κατάγραφος, εκτός από τους τοίχους του ιερού βήματος, οι οποίοι είναι επιχρισμένοι με ασβέστη, με εξαίρεση την αψίδα του ιερού. Στο τεταρτοσφαίριο παριστάνεται η Πλατυτέρα στον τύπο της Βλαχερνίτισσας με τον δεόμενο Χριστό σε μετάλλιο στο στήθος της, στον ημικύλινδρο παριστάνονται, ολόσωμοι και μετωπικοί, οι συλλειτουργούντες ιεράρχες Νικόλαος, Γρηγόριος, Ιωάννης ο Χρυσόστομος, Βασίλειος, Αθανάσιος και Σπυρίδων και στη μικρή κόγχη της πρόθεσης ιστορείται η Άκρα Ταπείνωση.

Το υπόλοιπο εικονογραφικό πρόγραμμα εκτείνεται σε δύο ζώνες στους περιμετρικούς τοίχους του ναού, αλλά και στις επιφάνειες των επιστυλίων που έχουν όψη προς το κεντρικό κλίτος. Σε δεκαεπτά πίνακες, κατά μήκος της ανώτατης ζώνης του νότιου και βόρειου τοίχου του ναού, εκτυλίσσεται ένας ευρύς χριστολογικός κύκλος, ο οποίος εστιάζεται στα γεγονότα γύρω από τα Πάθη. Στην ανατολική γωνία του νότιου τοίχου απεικονίζεται η Συμφωνία του Ιούδα με τους Ιουδαίους και ακολουθούν ο Νιπτήρας, ο Μυστικός Δείπνος (Εικ. 2), η Προσευχή του Χριστού στη Γεθσημανή, η Προδοσία του Ιούδα, ο Χριστός προ των αρχιερέων και ο Χριστός προ του Πιλάτου.

---

9. Όπως, για παράδειγμα, στη σκηνή της Βρεφοκτονίας, όπου στην τειχισμένη πόλη δίπλα στον Ηρώδη διακρίνονται φύλλα και άνθος.

10. Πρόκειται για τον μητροπολίτη Προκόπιο Α΄, ο οποίος εποίμανε την επισκοπή Μογλενών κατά τα έτη 1865-1877 (Κ. Γ. Σταλίδης, *Η Ιερά Μητρόπολις Εδέσσης, Πέλλης και Αλμωπίας, τ. Α΄, Επίσκοποι*, Έδεσσα 2006, 486).

Το πρόγραμμα συνεχίζεται στον βόρειο τοίχο με τη Μεταμέλεια του Ιούδα, την Απόνιψη του Πιλάτου, τη Μαστίγωση, τον Εμπαιγμό, την Ανάβαση στον Σταυρό, τη Σταύρωση, τον Επιτάφιο Θρήνο, την Εις Άδου Κάθοδο, την Ανάσταση του Χριστού και περατούται στη βορειοανατολική γωνία με την Έγερση του Λαζάρου.

Στον γυναικωνίτη, επί του δυτικού τοίχου του ναού, παριστάνεται η Πλάση του Αδάμ, η Πλάση της Εύας, η Παράβαση του Αδάμ και της Εύας και η Εξορία των Πρωτοπλάστων, ενώ ανάμεσα στις δύο τελευταίες απεικονίζεται η μνημειακή Δευτέρα Παρουσία και το «Παγκόσμιον καί ἀδέκαστον κριτήριον τοῦ κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ», όπως χαρακτηριστικά αναγράφεται. Την ιστόρηση συμπληρώνουν θέματα με ηθικολογικό περιεχόμενο, όπως η καθαρά εξομολόγηση και τα μαρτύρια των αμαρτωλών, αλλά και τοπίο με σπίτια.

Στο νότιο μέτωπο του βόρειου επιστυλίου, από δυτικά προς ανατολικά, παριστάνονται η Θυσία του Αβραάμ, η οποία ανήκει στην εικονογράφηση του γυναικωνίτη, ενώ, στη συνέχεια, παρατίθενται σκηνές από την παιδική ηλικία του Χριστού, όπως η Προσκύνηση των Μάγων, η Γέννηση, οι Μάγοι Κήρυκες Θεοφόροι, η Φυγή στην Αίγυπτο και η Βρεφοκτονία του Ηρώδη. Κάτω, απεικονίζεται σειρά προφητών σε μετάλλια.

Στο βόρειο μέτωπο του νότιου επιστυλίου παρατάσσονται σκηνές από τον βίο και το μαρτύριο του πάτρωνα του ναού αγίου Δημητρίου, τοποθετημένες κατά χρονική αλληλουχία, με πρώτη την παράσταση της Εξέτασης του αγίου από τον βασιλέα. Ακολουθούν οι σκηνές με τον άγιο Νέστορα στη φυλακή που λαμβάνει δύναμη από τον άγιο Δημήτριο για να αντιπαρατεθεί με τον Λυαίο, τον άγιο Νέστορα που σκοτώνει τον Λυαίο, το μαρτύριο του αγίου Δημητρίου και τον άγιο Δημήτριο έφιππο που σκοτώνει τον Ραδομήρη. Η διακόσμηση της επιφάνειας ολοκληρώνεται με την Πυρφόρο Ανάβαση του προφήτη Ηλία, που βρίσκεται στο τμήμα που καταλαμβάνει ο γυναικωνίτης. Κατ' αντιστοιχίαν του βόρειου επιστυλίου, κάτω από τις σκηνές, παριστάνονται και πάλι προφήτες εντός μεταλλίων.

Σε ξύλινο ψευδοτρουλίσκο της οροφής απεικονίζεται ο Χριστός Παντοκράτωρ, ενώ στην κάτω ζώνη όρθιοι και μετωπικοί άγιοι και μάρτυρες. Συγκεκριμένα, στον βόρειο τοίχο και από ανατολικά προς δυτικά ιστορούνται οι άγιοι Αθανάσιος, Νικόλαος, Σπυρίδων, Χαράλαμπος, Γεώργιος, Δημήτριος, Θεόδωρος ο Τήρων, Προκόπιος, ενώ τον χορό κλείνει μεγάλων διαστάσεων παράσταση του αρχαγγέλου Μιχαήλ με ρομφαία, που παίρνει την ψυχή του πλουσίου[11].

Αντιστοίχως, στον νότιο τοίχο παριστάνονται οι άγιοι Ιγνάτιος, Αντώνιος ο Μέγας, Σάββας ο ηγιασμένος, Ευθύμιος ο μέγας, Συμεών ο Στυλίτης, Ονούφριος, Ζωσιμάς με την οσία Μαρία την Αιγυπτία και η αγία Μαρίνα.

11. Η παράσταση διακόπτεται καθ' ύψος από την προσθήκη επέκτασης του γυναικωνίτη.

Εξωτερικά, επάνω από τη νότια είσοδο και εντός τυφλού αψιδώματος παριστάνεται ο άγιος Δημήτριος, ενώ, εκατέρωθεν αυτού και αντωπά, αριστερά ο άγιος Γεώργιος και δεξιά ο άγιος Μηνάς, όλοι έφιπποι.

Όσον αφορά στην τέχνη των αγιογράφων (Εικ. 2), παρατηρείται ότι οι σκηνές είναι εκτελεσμένες με αρκετή αρτιότητα, ενώ είναι εμφανής η προσπάθεια, ακόμα και σε μια τόσο προχωρημένη εποχή, να παραμείνουν πιστοί σε μια πιο παραδοσιακή απόδοση των θεμάτων, υπό το πρίσμα, πάντοτε, της λαϊκής ερμηνείας και με έντονα τα δυτικά στοιχεία, εξιστορώντας τα θρησκευτικά γεγονότα με εκπαιδευτικές και ηθικοπλαστικές προεκτάσεις, νατουραλιστική διάθεση και στοιχεία καθημερινού βίου.

Τεχνοτροπικά, η ζωγραφική τους εμφανίζει όλα τα γνωρίσματα της τέχνης της εποχής τους, έχοντας και τα αντίστοιχα προβλήματα. Τα πενιχρά μέσα και οι περιορισμένες ικανότητές τους οδηγούν σε μια απλουστευτική και λαϊκότροπη απόδοση που, πολλές φορές, εκφράζεται με αφέλεια, χωρίς όμως να φτάνει στα όρια του άτεχνου. Η τέχνη τους εμπίπτει στην κοινή γλώσσα έκφρασης στις τουρκοκρατούμενες ορθόδοξες βαλκανικές περιοχές που, από τον 17ο αιώνα, εκφράζεται με τρόπους και μέσα διαφορετικά από την προηγούμενη κλασικίζουσα παράδοση[12]. Έτσι, στοιχεία, όπως η σχηματοποίηση, η επανάληψη και η εκφραστική ασχήμια πολλών από τις μορφές, οι οποίες είναι κοντές με μεγάλα μέλη, έχοντας πολλές φορές μετεωρισμό, οι παρανοήσεις, η απλούστευση της χρωματικής παλέτας με έμφαση στο γαλάζιο και το κόκκινο και τα έντονα περιγράμματα είναι αναπόφευκτα.

Επιπλέον, η ποιότητα των τοιχογραφιών παρουσιάζει αρκετές διακυμάνσεις, καθώς άλλοτε γίνεται φανερό το χέρι του Αναστασίου, προικισμένου ζωγράφου που δείχνει μια λεπτολόγο φροντίδα στις μορφές που ιστορεί ο ίδιος, όπως για παράδειγμα στην παράσταση της Θυσίας του Αβραάμ (Εικ. 3), και άλλοτε των παιδιών του, όπου η ποιότητα είναι χαμηλότερη, με πλατιές πινελιές και συνοπτική απόδοση προσώπων και τοπίων.

Στο τέλος της αφιερωματικής επιγραφής του νοτίου υπερθύρου αναφέρονται τα ονόματα των ζωγράφων που ιστόρησαν τον ναό. Πρόκειται για μια οικογενειακή συντροφία από την κωμόπολη Κρούσοβο, ευρισκόμενη σήμερα στα εδάφη της Π.Γ.Δ.Μ., που κατά τον 19ο αιώνα είχε γνωρίσει μεγάλη οικονομική άνθηση και διατηρούσε εμπορικές σχέσεις με την Ευρώπη[13]. Αποτελείται από τον Αναστάσιο και τα τρία παιδιά του Ευάγγελο, Νικόλαο και Κωνσταντίνο.

---

12. Μ. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, Αθήνα 1987, 98.

13. Για το Κρούσοβο βλ. ενδεικτ. Σ. Ηλιάδου-Τάχου, *Το Κρούσοβο πέρα από την ιστορία και τη μνήμη 1845-1903. Όψεις από την οικονομία, την εκπαίδευση και την κοινωνία του Κρουσόβου, ως την εξέγερση του Ίλιντεν. Από το ανέκδοτο αρχείο του Γ. Νιτσιώτα*, Αθήνα 2004.

Για την παρουσία ζωγραφικού συνεργείου από το Κρούσοβο στα εδάφη της Αλμωπίας σημαντικό ρόλο θα πρέπει να έπαιξε, εκτός του γεγονότος ότι τα ζωγραφικά συνεργεία για την εξεύρεση εργασίας περιέρχονταν κοντινά και μακρινά μέρη, και η κοινή εθνολογική καταγωγή, διότι η Άνω Αλμωπία, όπως και μεγάλο μέρος του Κρουσόβου, κατοικούνταν από βλαχόφωνους[14]. Ένα ακόμα κοινό χαρακτηριστικό των δύο περιοχών είναι ότι και η Μητρόπολη Μογλενών[15], στην οποία ανήκε η περιοχή της Αλμωπίας, υπαγόταν, έως το 1767, στην Αρχιεπισκοπή Αχριδών, όπως και το Κρούσοβο[16].

Ανιχνεύοντας την καλλιτεχνική πορεία του συνεργείου στον νομό Πέλλας, αρχικά αυτό εντοπίζεται στον ναό του Αγίου Νικολάου Αρχαγγέλου[17]. Εδώ, ο Αναστάσιος, πρωτομάστορας μιας και αναφέρεται πρώτος στην αφιερωματική επιγραφή, και ο συνεργάτης του Ναούμης αγιογραφούν το μνημείο το έτος 1842, δίνοντας το καλύτερο δείγμα τοιχογράφησης των ναών της περιοχής αυτής.

Η εκτελεσμένη με αρτιότητα ζωγραφική του Αναστασίου (Εικ. 4), την οποία χαρακτηρίζουν οι μεγάλες, πολύχρωμες και πολυπρόσωπες παραστάσεις, οι εκφραστικές μορφές με τα μεγάλα μάτια και η επιλογή εικονογραφικού προγράμματος που εστιάζεται γύρω από τη ζωή, τα Πάθη και την Ανάσταση του Χριστού, θα πρέπει να έκαναν μεγάλη εντύπωση στους κατοίκους όχι μόνον του Αρχαγγέλου, αλλά και όλης της πέριξ μικροκοινωνίας της Άνω Αλμωπίας. Έτσι, όταν στο διπλανό χωριό Περίκλεια κτίσθηκε ο ναός της Αγίας Παρασκευής[18], οι κάτοικοί της, για να τον διακοσμήσουν, ήταν φυσικό να στραφούν στους ζωγράφους αυτούς, το έργο των οποίων τους ήταν γνωστό.

Ο Αναστάσιος μαζί με τον γιο του Βαγγέλη, κατά το έτος 1850, οκτώ χρόνια μετά την τοιχογράφηση του Αγίου Νικολάου Αρχαγγέλου, μας δίνουν ένα δείγμα της ικανότητάς τους να εργάζονται και ως ζωγράφοι φορητών εικόνων, ιστορώντας τις δεσποτικές εικόνες του τέμπλου της Αγίας Παρασκευής[19], κα-

---

14. Κ. Α. Βακαλόπουλος, *Νεοελληνική ιστορία (1204-1940)*, Θεσσαλονίκη 1989, 89 και Ν. Αθ. Κατσάνης, *Οι Βλάχοι του Πάικου (του βυζαντινού Θέματος των Μογλενών)*, Θεσσαλονίκη 2001.

15. Για τη μητρόπολη Μογλενών βλ. Γ. Τουσίμης, «Συμβολή στην ιστορικο-εκκλησιαστική θεώρηση των βυζαντινών και μεταβυζαντινών Μογλενών (επισκοπικός κατάλογος)», *Ιστορικά και πολιτιστικά ανάλεκτα (περιοδική έκδοση Εταιρείας Μελέτης Ιστορίας της Έδεσσας)*, 1(Χειμώνας 1991-1992), 22-37 και Σταλίδης, *Η Ιερά Μητρόπολις Εδέσσης*, 483-486.

16. Μετά το 1767, έτος κατάργησης της Αρχιεπισκοπής Αχριδών, και οι δύο περιοχές ήλθαν στη δικαιοδοσία του Πατριαρχείου Κωνσταντινουπόλεως (Β. Κ. Στεφανίδης, *Εκκλησιαστική Ιστορία*, Αθήναι [4]1978, 721 και σημ. 1, 723).

17. Μουτσόπουλος, *Εκκλησίες*, 24-25.

18. Μουτσόπουλος, *Εκκλησίες*, 26-27.

19. Οι εικόνες είναι αδημοσίευτες. Στην εικόνα της Παναγίας Βρεφοκρατούσας αναγράφεται «διά χειρός ἀναστασίου μετά τοῦ υοῦ βαγγελή». Την ταυτότητα των προσώπων, εκτός α-

θώς και τη μορφή της αγίας Παρασκευής που βρίσκεται εντός γραπτού τόξου στην εξωτερική πλευρά του νότιου τοίχου. Δεν μπορούμε παρά να θαυμάσουμε την ικανότητά τους αυτή, καθώς αποδίδουν μορφές εξαιρετικά φροντισμένες, όπως μαρτυρεί και το πρόσωπο στην εικόνα του αγίου Νικολάου (Εικ. 5), όπου η εκτέλεση των χαρακτηριστικών του είναι λεπτολόγος και η διακοσμητική διάθεση εμφανής. Τα ίδια στοιχεία παρατηρούνται και στις άλλες εικόνες των ζωγράφων, όπως, για παράδειγμα, στον Ευαγγελισμό του βημοθύρου με τις ευγενικές μορφές του αγγέλου και της Παναγίας, με τη βαριά και πλούσια πτυχολογία και τις νατουραλιστικές εικονιστικές λεπτομέρειες των ενδυμασιών, όπως του θώρακα και της ρομφαίας του Αρχάγγελου Μιχαήλ που παίρνει την ψυχή του πλουσίου, στην πύλη της Πρόθεσης.

Τρίτη παρουσία των ζωγράφων εντοπίζεται στον ίδιο ναό, την Αγία Παρασκευή Περίκλειας, όπου κατά το έτος 1862, δώδεκα χρόνια μετά την ιστόρηση των εικόνων του τέμπλου, ο Αναστάσιος χρησιμοποιώντας ως βοηθό αυτή την φορά τον γιο του Κωνσταντίνο[20] αγιογραφεί το μνημείο, κάνοντας φανερή την καθιέρωση της σχέσης της κρουσοβίτικης οικογένειας με την περιοχή της Άνω Αλμωπίας.

Στον ναό της Αγίας Παρασκευής το εικονογραφικό πρόγραμμα αναπτύσσεται σχεδόν πανομοιότυπα με τον Άγιο Νικόλαο Αρχαγγέλου και με τον Άγιο Δημήτριο Αετοχωρίου, με φανερή την ιδιαίτερη προτίμηση στα επεισόδια των Παθών και την Ανάσταση (Εικ. 6). Στα επιστύλια παριστάνονται θέματα από τη ζωή και τα θαύματα του Ιησού, το μαρτύριο της αγίας Παρασκευής, καθώς και προφήτες και ευαγγελιστές.

Συγκρίνοντας την ποιότητα των παραστάσεων του ναού της Αγίας Παρασκευής με το πρώτο τους έργο, είκοσι χρόνια νωρίτερα, διαπιστώνουμε μια σημαντική πτώση αυτής. Το σχέδιο γίνεται γρηγορότερο, η εκτέλεση συνοπτικότερη, ενώ τα πρόσωπα αποδίδονται με τρόπο που θυμίζει περισσότερο τις ελαιογραφίες και υποδηλώνει ακόμα μεγαλύτερη επιρροή από τις τεχνικές της Δύσης.

Τα μεγάλα και εκφραστικά μάτια που κυριαρχούν στα πρόσωπα με τις έντονες φωτοσκιάσεις και τις καλοσχηματισμένες κόμες και γενειάδες, οι πτυχολογίες των μορφών που παρακολουθούν και αναδεικνύουν τις κινήσεις του σώματος στον Άγιο Νικόλαο Αρχαγγέλου δίνουν τη θέση τους σε πιο ατημέλητα και βιαστικά σχήματα, τα οποία συντίθενται επάνω σε πλατιές, σχεδόν ουδέτερες επιφάνειες, που απλώς γεμίζουν το βάθος των σκηνών.

πό τα τεχνοτροπικά στοιχεία, πιστοποιεί ο τύπος των γραμμάτων, ο οποίος είναι παρόμοιος με επιγραφές του Αναστασίου από άλλα μνημεία, καθώς και ο ιδιαίτερος τύπος κλήσης του γιού του Βαγγελή και όχι Βαγγέλη, τύπο στον οποίο ο Αναστάσιος επιμένει, αφού τον χρησιμοποιεί και στην επιγραφή του Αγίου Δημητρίου Αετοχωρίου.

20. Όπως προκύπτει από επιγραφή που σώζεται στην κόχγη της Πρόθεσης και αναγράφει «...διά χειρός ἀναστασίω με τόν ὑιόν / κωνσταντίνου ἔτει 1862».

Επιπροσθέτως, οι λεπτομέρειες στα διάφορα αντικείμενα των σκηνών δεν υπάρχουν πλέον, όπως, για παράδειγμα, προκύπτει από τη σκηνή του Νιπτήρα. Στον ναό του Αγίου Νικολάου Αρχαγγέλου το μεταλλικό δοχείο για τη νίψη των ποδών, η μεταλλική κανάτα για το νερό αλλά και ο σκίμποδας, στον οποίο κάθεται ο άγιος, αποδίδονται με καλό σχέδιο και λεπτομέρεια στη διακόσμηση, ενώ στην αντίστοιχη παράσταση από τον ναό της Αγίας Παρασκευής Περίκλειας τα ίδια στοιχεία αποδίδονται με πολύ συνοπτικό τρόπο.

Επόμενος ναός που εικονογραφείται είναι οι Άγιοι Ανάργυροι[21] του χωριού Λαγκαδιά, που βρίσκεται σε μικρή απόσταση από την Περίκλεια. Σύμφωνα με μεταγενέστερη επιγραφή, που βρίσκεται στο εσωτερικό υπέρθυρο της νότιας θύρας[22] και η οποία, πιθανότατα, αναπαράγει στοιχεία της αρχικής, ο ναός είχε κτισθεί το έτος 1863, εννοώντας, μάλλον, ότι είχε τοιχογραφηθεί κατά το έτος αυτό.

Σήμερα, αν και σχεδόν όλες οι παραστάσεις έχουν καταστραφεί, εντούτοις οι διασωθείσες (η Πλατυτέρα και συλλειτουργούντες ιεράρχες στην κόγχη του ιερού βήματος και η Άκρα Ταπείνωση στην πρόθεση) δεν αφήνουν αμφιβολία ότι είχαν εκτελεσθεί από την οικογένεια του Αναστασίου.

Μάλιστα, η απόδοση των σκηνών της Λαγκαδιάς είναι περισσότερο προσεγμένη από αυτήν της Περίκλειας. Οι μορφές διατηρούν τον όγκο και το βάρος τους, τα πρόσωπα περιγράφονται με περισσότερη λεπτομέρεια και ωραία έκφραση, όπως ο Χριστός της πρόθεσης, ενώ και η διακόσμηση στα ρούχα και τα αντικείμενα είναι πιο φροντισμένη, υποδεικνύοντας, κατά πάσα πιθανότητα, το χέρι του Αναστασίου.

Η κοντινή χρονολογία τοιχογράφησης των ναών της Περίκλειας και της Λαγκαδιάς, 1862 και 1863 αντιστοίχως, πιθανώς μαρτυρεί την εν συνεχεία ή εκ παραλλήλου διακόσμησή τους από τα μέλη της οικογένειας. Η διαφορά στην ποιότητα ίσως να οφείλεται στην ενασχόληση διαφορετικών προσώπων (γιων) στη δημιουργία τους, με τον Αναστάσιο να έχει τη γενική εποπτεία και την επιλεκτική συμμετοχή στην τοιχογράφηση.

Τρία έτη αργότερα, το 1866, όπως έχει προαναφερθεί, ιστορείται ο Άγιος Δημήτριος Αετοχωρίου, όπου εκτός από τον Αναστάσιο, τον Βαγγέλη και τον Κωνσταντίνο, συμμετέχει και τρίτος γιός, ο Νικόλαος. Το επίπεδο της ποιότητας των τοιχογραφιών, γενικώς, είναι παρόμοιο με αυτό των δύο προηγούμενων ναών και ίσως λίγο κατώτερο, πιθανώς λόγω και της μικρότερης εμπλοκής του Αναστασίου, ο οποίος θα ήταν σχετικά μεγάλος κατά την εποχή αυτή.

Η τελευταία παρουσία τους στον νομό Πέλλας ανιχνεύεται στη μονή Αρ-

21. Μουτσόπουλος, *Εκκλησίες*, 27-28.
22. Μουτσόπουλος, *Εκκλησίες*, Εικ. σ. 155.

χαγγέλου Μιχαήλ[23], κοντά στο ομώνυμο χωριό, κατά το έτος 1888, είκοσι δύο χρόνια μετά την ιστόρηση του ναού του Αετοχωρίου. Φαίνεται ότι η οικογένεια αυτή δέθηκε τόσο πολύ με την περιοχή και η τέχνη τους έγινε τόσο πολύ αποδεκτή, ώστε τόσα χρόνια αργότερα οι κάτοικοι δεν τους έχουν ξεχάσει, αλλά τους καλούν και πάλι να ομορφύνουν τη σημαντικότερη μονή της περιοχής.

Εδώ, σε νεώτερη επιγραφή στο εσωτερικό υπέρθυρο της δυτικής εισόδου του καθολικού, η οποία έχει καλύψει την αρχική πρέπει όμως να αναπαράγει πληροφορίες αυτής, αναφέρεται, μεταξύ άλλων, ότι οι τοιχογραφίες έχουν εκτελεστεί «...διά χειρός ἀδελφῶν Ἐυαγγέλου Νικολάου Ἀναστασίου Ζωγράφων ἔκ Κρουσόβου / ἐν ἔτει 1888»[24]. Είναι πολύ πιθανό, από λάθος κατά τη μεταγραφή της, ο Αναστάσιος να αναφέρεται ως αδελφός του Ευαγγέλου και του Νικολάου, καθιστώντας λογικότερη την πρόταση αποκατάστασης της αρχικής επιγραφής ως εξής: «...διά χειρός ἀδελφῶν Ἐυαγγέλου [και] Νικολάου [του] Ἀναστασίου Ζωγράφων ἔκ Κρουσόβου / ἐν ἔτει 1888...».

Με τον τρόπο αυτόν, αφενός, γνωστοποιείται η καταγωγή τους από τον καταξιωμένο ζωγράφο, στοιχείο που σχεδόν πάντοτε αναφέρουν τα αδέλφια στις επιγραφές των έργων τους[25], ενώ, αφετέρου, γίνεται φανερό ότι ο Αναστάσιος δεν συμμετέχει στην αγιογράφηση, αφού ευρισκόμενος σε μεγάλη ηλικία πιθανώς να μην ασκούσε πλέον την τέχνη του.

Μάλιστα, σε συνδυασμό με την αναφορά για ύπαρξη φορητής εικόνας με την υπογραφή του Αναστασίου και χρονολογία 1826 στην εκκλησία της Παναγίας στο χωριό Bela Crkva της Π.Γ.Δ.Μ.[26], γίνεται φανερό ότι θα ήταν υπερήλικας ή, πιθανώς, και να είχε πεθάνει, καθώς από τα έως τώρα στοιχεία η καλλιτεχνική του δράση φαίνεται ότι περιορίζεται έως το έτος 1870[27].

Στην παραπάνω υπόθεση περί μη συμμετοχής του Αναστασίου συνάδουν και οι χαμηλής ποιότητας τοιχογραφίες του καθολικού. Τα πλατιά περιγράμματα, τα πρόσωπα που αποδίδονται συνοπτικά, σχεδόν μόνον με τα βασικά τους χαρακτηριστικά, και οι πολύ κοντές μορφές που δείχνουν να αιωρούνται (Εικ. 7) μικρή σχέση έχουν με τα έργα των παρελθόντων χρόνων.

---

23. Για τη μονή βλ. Μουτσόπουλος, *Εκκλησίες*, 25-26 και Μ. Μαρτάκης, *Ιερά Μονή Αρχαγγέλου Μιχαήλ Αλμωπίας του Νομού Πέλλας*, εκδ. Ιεράς Μητροπόλεως Εδέσσης, Πέλλας και Αλμωπίας χ.χ.

24. Μουτσόπουλος, *Εκκλησίες*, Εικ. σ. 150. Για την επιγραφή και στοιχεία της βλ. και Μαρτάκης *Ιερά Μονή Αρχαγγέλου*, 35-39, όπου ο συγγραφέας τεκμηριώνει το μεταγενέστερο αυτής και εκθέτει ανάλογα συμπεράσματα ως προς τα ονόματα των ζωγράφων και τις σχέσεις μεταξύ τους.

25. Βλ. αντίστοιχες επιγραφές από έργα τους στην Π.Γ.Δ.Μ. (A. Vasiliev, *Balgarski Vazroždenski maistori*, Sofia 1965, 278-279).

26. Vasiliev, *Maistori*, 278.

27. Vasiliev, *ό.π.*

Επιπροσθέτως, ακόμα ένα έργο που μπορεί να αποδοθεί στους γιούς του Αναστασίου είναι οι τοιχογραφίες των περιμετρικών τοίχων του ναού του Αγίου Νικολάου[28] στο χωριό Ίδα της Αλμωπίας[29], οι οποίες διατηρούν πολλά από τα εικονογραφικά και τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά που απαντούν στο καθολικό της μονής Αρχαγγέλου. Αν και δεν τεκμηριώνεται επιγραφικά, οι τοιχογραφίες φαίνεται ότι έχουν εκτελεσθεί από τους κρουσοβίτες αδελφούς, καθώς η ομοιότητα στα εικονογραφικά προγράμματα, η απόδοση των σκηνών και των μορφών, η χρήση παρόμοιων παραπληρωματικών στοιχείων[30], οι χρωματισμοί των ενδυμάτων και των τοπίων, καθώς και η γενικότερη αίσθηση οδηγούν στη διατύπωση της παραπάνω υπόθεσης. Όσον αφορά στη χρονολογία κατασκευής τους, αυτή δεν θα πρέπει να είναι πολύ μακρινή από αυτήν της μονής Αρχαγγέλου.

Εκτός των συνόρων της Ελλάδας, η δράση της κρουσοβίτικης οικογένειας εντοπίζεται, κυρίως, στα μέρη της νότιας Π.Γ.Δ.Μ., για χρονικό διάστημα που εκτείνεται από το 1826 έως το 1889 και με εξαιρετικά πλούσια παραγωγή[31].

Σταχυολογώντας χαρακτηριστικά στοιχεία της τέχνης των ζωγράφων αυτών, αναφέρουμε τη χρήση πανομοιότυπων, σχεδόν, εικονογραφικών προγραμμάτων σε όλους τους ναούς, τους οποίους ιστόρησαν. Στο ιερό βήμα, εκτός από την Πλατυτέρα και τους συλλειτουργούντες ιεράρχες στην κεντρική κόγχη και την Άκρα Ταπείνωση σε αυτή της πρόθεσης, φαίνεται ότι δεν ιστορούν κανέναν άλλον από τους τοίχους του τμήματος αυτού του ναού, καθώς σε όλα σχεδόν τα μνημεία υπάρχει απλό επίχρισμα. Εξαίρεση αποτελεί το καθολικό της μονής Αρχαγγέλου, όπου φαίνεται ότι γίνεται μια αδέξια προσπάθεια η επιφάνεια των τοίχων απλώς να καλυφθεί από δυσανάλογα μεγάλα διακοσμητικά μοτίβα.

Στα άνω τμήματα των μακρών τοίχων των ναών αναπτύσσονται σκηνές από τον χριστολογικό κύκλο, με έμφαση σε επεισόδια από τα Πάθη, που καταλήγουν στην Εις Άδου Κάθοδο, η οποία πάντοτε ακολουθείται από τον τύπο της Ανάστασης, όπου ο Χριστός εξέρχεται από τη σαρκοφάγο[32]. Η έννοια της

28. Για τον ναό βλ. Μουτσόπουλος, *Εκκλησίες*, 22-23, Εικ. σ. 136-138 και 420-424, όπου αναφέρεται ότι κάποιες από τις τοιχογραφίες έχουν εκτελεσθεί από τον ζωγράφο Κωνσταντίνο Χατζηζαφείρη «ἐκ Βοδενῶν», το έτος 1885. Πιθανώς, ο ζωγράφος αυτός να έχει φιλοτεχνήσει τις σκηνές που κοσμούν τα επιστύλια.

29. Το χωριό βρίσκεται πολύ νοτιότερα από το οροπέδιο της Άνω Αλμωπίας, αποτελώντας και το νοτιότερο, έως σήμερα, γνωστό όριο εργασίας των κρουσοβιτών ζωγράφων στον Νομό Πέλλας.

30. Όπως για παράδειγμα η χαρακτηριστική δάδα που κρατά μορφή στην Προδοσία.

31. Vasiliev, *Maistori*, 278-279.

32. Το σχετικά σπάνιο αυτό στοιχείο, δηλαδή της παράταξης των σκηνών της εις Άδου Κα-

Ανάστασης επιτείνεται ακόμα περισσότερο στον ναό του Αετοχωρίου, όπου τη σειρά των προηγούμενων σκηνών ακολουθεί, αν και προηγείται χρονολογικά, η Έγερση του Λαζάρου (Εικ. 8).

Εικονογραφικά στοιχεία με ξεχωριστό ενδιαφέρον που απαντώνται σε όλους τους ναούς και είναι χαρακτηριστικά στο έργο της οικογένειας των κρουσοβιτών αποτελούν, για παράδειγμα, η ιδιαίτερης κατασκευής δάδα που κρατά κάποια από τις μορφές στην παράσταση της Προδοσίας, καθώς και η χαρακτηριστική προσπάθεια ενός στρατιώτη να πετάξει σχοινί και να δέσει τον Ιησού, στην ίδια παράσταση (Εικ. 9). Κοινό σημείο αποτελεί και η τεθλασμένου σχήματος λάμψη φωτός, εν μέσω της οποίας κατέρχεται από τον ουρανό ο άγγελος στην παράσταση της Προσευχής του Ιησού. Εντύπωση προκαλεί και η κατ'επανάληψη λανθασμένη απόδοση της ονομασίας της οσίας Μαρίας που την κοινωνεί ο άγιος Ζωσιμάς, η οποία αναφέρεται ως «Αγία Οσία Μαρία της Αιγυπτίας» σε όλα τα μνημεία που έχουν ιστορήσει οι ζωγράφοι, στοιχείο δηλωτικό του τρόπου αναπαραγωγής της τέχνης τους.

Σε αντιστάθμισμα, οι σκηνές τους παρέχουν πολλά λαογραφικά και πραγματιστικά στοιχεία, έκφραση λαϊκών δοξασιών και παραδόσεων, αποδοσμένα με παραστατικότητα, αλλά και νατουραλιστική διάθεση. Έτσι, στη σκηνή της Απόνιψης ο Πιλάτος με το ιδιαίτερο καπέλο με το φτερό θυμίζει τούρκο αξιωματούχο, ίσως κάποιον καδή (Εικ. 10), ενώ κάποια αρχιτεκτονήματα[33] έχουν τη μορφή σπιτιών της εποχής, με το χαρακτηριστικό χαγιάτι. Λεπτομέρεια με ιδιαίτερο ρεαλισμό αποτελεί και ο εμπτυσμός του Ιησού στην παράσταση του Εμπαιγμού, όπου το σάλιο αποδίδεται ως πίδακας από τα στόματα των στρατιωτών (Εικ. 11).

Γραφικό, επίσης, στοιχείο αποτελούν και οι επιγραφές των παραστάσεων των μαρτυρίων των αγίων, οι οποίες αποδίδονται με γλώσσα μεικτή, λαϊκή με στοιχεία εκκλησιαστικής, με ωραία έκφραση, αμεσότητα και επεξηγηματική διάθεση. Για παράδειγμα αναφέρουμε παράσταση από τον βίο του αγίου Δημητρίου στον ομώνυμο ναού του Αετοχωρίου, όπου αναγράφεται «Ὁ Ἅγιος ἐξετάζεται ὑπό τόν βασιλέα καί φυλακόνεται», καθώς και από τον ναό της Αγίας Παρασκευής Περίκλειας, όπου η σκηνή του μαρτυρίου της αγίας επιγράφεται «Ἡ αγία φόρη ἧς τήν κεφαλήν πύρ κεομένην βλαμποῦρα».

θόδου και της Ανάστασης, συναντάται και σε δυτικομακεδονικά μνημεία, όπως στη μονή της Μεταμόρφωσης του Σωτήρος στο Δρυόβουνο Κοζάνης (Α. Τούρτα, *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι*, Αθήνα 1991, 118), αλλά και σε ηπειρωτικά, όπως στον Άγιο Νικόλαο Καπεσόβου (Δ. Ν. Κωνστάντιος, *Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων από το Καπέσοβο της Ηπείρου. Συμβολή στη μελέτη της θρησκευτικής ζωγραφικής στην Ήπειρο το 18ο και το α' μισό του 19ου αιώνα*, Αθήνα 2001, 86-87, πίν. 94α).

33. Ιδιαίτερα στην παράσταση του θανάτου του δίκαιου και του αμαρτωλού ανθρώπου στην Αγία Παρασκευή Περίκλειας.

Ιδιαίτερο τεκμήριο για την τοπική λατρεία αποτελεί η απεικόνιση της νεομάρτυρος Χρυσής ή Ζλάτας[34], από το ομώνυμο χωριό της Αλμωπίας, που μαρτύρησε το έτος 1795. Η πρώτη γνωστή απεικόνισή της, στον τύπο των νεομαρτύρων, ως νέας κοπέλας με λαϊκή, καθημερινή φορεσιά, απαντά στον ναό της Αγίας Παρασκευής Περίκλειας[35] (Εικ.12). Επίσης, στη Μονή Αρχαγγέλου εικονογραφείται η εξιστόρηση της απαγωγής και του μαρτυρίου της, με έντονα ρεαλιστική απόδοση ως προς τις καθημερινές ασχολίες αλλά και τις ενδυμασίες των μορφών (Εικ. 13).

Η αγία απεικονίζεται στον τύπο της μάρτυρος, φορώντας παραδοσιακή φορεσιά, το έτος 1866 και στον ναό του χωριού Raštak, λίγο βορειότερα των Σκοπίων, από τον ζωγράφο Νικόλαο του Μιχαήλ από το Κρούσοβο[36]. Η παρουσία παράστασης της αγίας σε μια τόσο απομακρυσμένη από την Αλμωπία περιοχή, καθώς και η ιστόρησή της από κρουσοβίτη αγιογράφο, οδηγεί στη σκέψη της μεταφοράς και διάδοσης του θέματος από την οικογένεια του Αναστασίου.

Επιπροσθέτως, η απόσταση των εξήντα επτά ετών από τον θάνατο έως την πρώτη γνωστή απεικόνιση της, σε συνδυασμό με το γεγονός ότι, έως σήμερα, δεν έχει εντοπιστεί προγενέστερη φορητή εικόνα, παρά μόνον μία που χρονολογείται το 1886[37], θα μπορούσαν να αποτελέσουν έναυσμα της γοητευτικής μεν, ανεπιβεβαίωτης δε υπόθεσης της δημιουργίας του εικονογραφικού τύπου της Χρυσής από τους εν λόγω ζωγράφους, με βάση την εξιστόρηση των γεγονότων από τους ντόπιους, που θα πρέπει να τους ήταν ιδιαιτέρως δημοφιλή.

Άλλος νεομάρτυρας, που απεικονίζεται σε δύο από τους ναούς που ιστόρησε η οικογένεια του Αναστασίου[38], είναι ο άγιος Γεώργιος «ο εξ Ιωαννίνων»

---

34. Για την αγία βλ. Ι. Φραγκάκου, *Η αγία νεομάρτυς Χρυσή*, Έδεσσα ^{2}2000. Γ. Χ. Γκαρδαβίνας, «Μορφές αγίων γυναικών της Εδέσσης. Η αγία Μεγαλομάρτυς Βάσσα και οι αγίες νεομάρτυρες Παρθένα και Χρυσή», στο: *Β΄ Πανελλήνιο Επιστημονικό Συμπόσιο, Η Έδεσσα και η περιοχή της. Ιστορία και πολιτισμός (Έδεσσα 19-21 Σεπτεμβρίου 1997), Πρακτικά*, Έδεσσα 2006, 153-162. Για τις απεικονίσεις της βλ. Μουτσόπουλος, *Εκκλησίες*, 92-93, καθώς και Μ. Παϊσίδου, «Συμπεράσματα από τις αυτοψίες και καταγραφές της 11^{ης} Εφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων σε μεταβυζαντινά μνημεία του νομού Πέλλας», στο: *Β΄ Πανελλήνιο Επιστημονικό Συμπόσιο, Η Έδεσσα και η περιοχή της. Ιστορία και πολιτισμός (Έδεσσα 19-21 Σεπτεμβρίου 1997), Πρακτικά*, Έδεσσα 2006, 91-100.

35. Ενδιαφέρον στοιχείο αποτελεί η δίγλωσση αναγραφή του ονόματος της αγίας στα ελληνικά και τα σλαβικά. Φαίνεται ότι η οικογένεια αυτή των ζωγράφων χειρίζεται και τις δύο γλώσσες και γραφές, χρησιμοποιώντας τες στις παραστάσεις τους αναλόγως σε ποιά περιοχή εργάζονται και αναλόγως, προφανώς, και της εθνικότητας των κατοίκων. Έτσι, στην περιοχή της Άνω Αλμωπίας χρησιμοποιούν ελληνικές επιγραφές, ενώ σε κάποιες περιοχές που σήμερα ανήκουν στην Π.Γ.Δ.Μ. σλαβικές (βλ. και Vasiliev, *Maistori*, 278-279).

36. Vasiliev, *Maistori*, 282.

37. Βρίσκεται στον ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο χωριό Χρυσή, αλλά πιστεύεται ότι προέρχεται από τη Μονή Αρχαγγέλου (Ι. Φραγκάκου, *Χρυσή*, 11).

38. Στην Αγία Παρασκευή Περίκλειας και τη μονή Αρχαγγέλου.

στον γνωστό εικονογραφικό τύπο του φουστανελά, παραστάσεις που θα πρέπει να συγκαταριθμούνται στις ήδη γνωστές του.

Επίσης, στη μονή Αρχαγγέλου εικονογραφείται ακόμα μία σπάνια παράσταση, ο άγιος Ιλαρίων επίσκοπος Μογλενών[39], όρθιος και μετωπικός, ο οποίος κατά τα μέσα του 12ου αιώνα έλαβε ισχυρά μέτρα για την καταπολέμηση του βογομιλισμού.

Το έργο της οικογένειας των ζωγράφων από το Κρούσοβο, με το δεδομένο ότι πρόκειται για το μοναδικό γνωστό παράδειγμα ζωγραφικού συνεργείου που δραστηριοποιείται σε ναούς του νομού και μάλιστα για χρονικό διάστημα σαράντα έξι ετών - από το 1842 έως το 1888 - στην ίδια περιοχή, αποκτά από μόνο του, ασχέτως της περιορισμένης εικονογραφικής αξίας του, ιδιαίτερη σημασία για την καλλιτεχνική παραγωγή στον νομό Πέλλας κατά τον 19ο αιώνα.

---

39. Για τον όσιο Ιλαρίωνα βλ. Τουσίμης, Μογλενά, 26 και Ευγενίδου, Το κάστρο της Χρυσής, 332-333. Για τις απεικονίσεις του οσίου βλ. Παϊσίδου, Καταγραφές, 95, όπου αναφέρονται πέντε μόνον γνωστές απεικονίσεις του, του 16ου και 17ου αιώνα, στη Σερβία και Βουλγαρία (βλ. και C. Grozdanov, *Portreti na svetitelite od Maledonija od IX-XVIII* vek, Skopje 1983, γαλλική περίληψη, 295), ενώ η παράσταση της μονής Αρχαγγέλου θεωρείται η μοναδική στην Ελλάδα.

ΕΡΓΑ ΤΗΣ ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑΣ ΤΟΥ ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΥ*

Έτος	Χώρα	Οικισμός	Ζωγράφοι	Είδος	Μνημείο
(;)	Π.Γ.Δ.Μ.	Prilep	Ἀναστάσιος	Φορητή εικόνα	Μονή Αρχαγγέλου Μιχαήλ
1826	Π.Γ.Δ.Μ.	Bela Crkva	Ἀναστάσιος	Φορητές εικόνες	Ναός Θεοτόκου
1842	Ελλάδα	Αρχάγγελος	Ἀναστάσιος	Τοιχογραφίες	Ναός Αγίου Νικολάου
1850	Ελλάδα	Περίκλεια	Ἀναστάσιος	Φορητές εικόνες	Ναός Αγίας Παρασκευής
1862	Ελλάδα	Περίκλεια	Ἀναστάσιος	Τοιχογραφίες	Ναός Αγίας Παρασκευής
1863	Ελλάδα	Λαγκαδιά		Τοιχογραφίες	Ναός Αγίων Αναργύρων
1866	Π.Γ.Δ.Μ.	Αετοχώρι	Ἀναστάσιος	Φορητή εικόνα	Ναός Αγίου Δημητρίου
1868	Π.Γ.Δ.Μ.	Κρούσοβο	Ἀναστάσιος	Φορητή εικόνα	Ναός Θεοτόκου
1868	Π.Γ.Δ.Μ.	Κρούσοβο	Ἀναστάσιος	Φορητή εικόνα	Ναός Θεοτόκου
1868	Π.Γ.Δ.Μ.	Κρούσοβο	Κωνσταντίνος	Φορητή εικόνα	Ναός Θεοτόκου
1870	Π.Γ.Δ.Μ.	Κρούσοβο	Ἀναστάσιος	Φορητή εικόνα	Ναός Θεοτόκου
1872	Π.Γ.Δ.Μ.	Gabalovci	Κωνσταντίνος	Τοιχογραφίες	Ναός Αγίου Αθανασίου
1822(;)	Π.Γ.Δ.Μ.	Belče	Κωνσταντίνος	Φορητή εικόνα	Ναός Αγίου Νικολάου
1873	Π.Γ.Δ.Μ.	Prilep	Κωνσταντίνος	Τοιχογραφίες	Ναός Αγίου Πέτρου
1879	Π.Γ.Δ.Μ.	Boyla	Βαγγέλης, Νικόλαος, Κωνσταντίνος	Τοιχογραφίες	Ναός Αγίου Αθανασίου
1880	Π.Γ.Δ.Μ.	Bošava	Κωνσταντίνος, Νικόλαος, Βαγγέλης με το γιο του Νάκη	Τοιχογραφίες	Μονή Αρχαγγέλου Μιχαήλ
1880	Π.Γ.Δ.Μ.	Konopište	Βαγγέλης, Νικόλαος, Κωνσταντίνος	Τοιχογραφίες	Ναός Αγίου Στεφάνου
1880	Π.Γ.Δ.Μ.	Begnište	Βαγγέλης, Νικόλαος, Κωνσταντίνος	Τοιχογραφίες	Ναός Γεννήσεως Θεοτόκου
1881	Π.Γ.Δ.Μ.	Resava	Βαγγέλης, Νικόλαος, Κωνσταντίνος	Τοιχογραφίες	Μονή Αρχαγγέλου Μιχαήλ
1884	Π.Γ.Δ.Μ.	Ostrilci	Βαγγέλης, Νικόλαος	Τοιχογραφίες	Ναός Αγίου Γεωργίου
1885	Π.Γ.Δ.Μ.	Žurče	Νικόλαος	Φορητές εικόνες	Ναός Κοιμήσεως Θεοτόκου
1885-1890(;)	Ελλάδα	Ίδα		Τοιχογραφίες	Ναός Αγίου Νικολάου
1886	Π.Γ.Δ.Μ.	Bač	Κωνσταντίνος	Τοιχογραφίες	Ναός Θεοτόκου
1888	Ελλάδα	Αρχάγγελος	Βαγγέλης, Νικόλαος	Τοιχογραφίες	Μονή Αρχαγγέλου Μιχαήλ
1889	Π.Γ.Δ.Μ.	Slepče	Κωνσταντίνος	Τοιχογραφίες	Μονή του χωριού

* Η σύνταξη του καταλόγου έγινε με βάση βιβλιογραφικές μαρτυρίες, προσωπικές παρατηρήσεις και πληροφορίες από το Διαδίκτυο.



Εικ. 1. Αετοχώρι. Άγιος Δημήτριος (1842). Άποψη του ναού προς βορειοδυτικά (Αρχείο 11ης ΕΒΑ, 20 Απριλίου 2007).



` Εικ. 2. Αετοχώρι. Άγιος Δημήτριος. Παραστάσεις νοτίου τοίχου (Αρχείο 11ης ΕΒΑ, 28 Μαρτίου 2007).



Εικ. 3. Αετοχώρι. Άγιος Δημήτριος. Η Θυσία του Αβραάμ (Αρχείο 11ης ΕΒΑ, 28 Μαρτίου 2007).



Εικ. 4. Αρχάγγελος. Άγιος Νικόλαος. Η Έγερση του Λαζάρου (Γ. Σταλίδης, 14 Οκτωβρίου 2010).



Εικ. 5. Περίκλεια. Αγία Παρασκευή. Φορητή εικόνα του αγίου Νικολάου (Γ. Σταλίδης, 2 Νοεμβρίου 2010).



Εικ. 6. Περίκλεια. Αγία Παρασκευή. Η Ανάσταση του Χριστού (Γ. Σταλίδης, 2 Νοεμβρίου 2010).



Εικ. 7. Αρχάγγελος. Μονή Αρχαγγέλου Μιχαήλ. Καθολικό. Η Αποκαθήλωση (Γ. Σταλίδης, 14 Οκτωβρίου 2010).



Εικ. 8. Αετοχώρι. Άγιος Δημήτριος. Η Εις Άδου Κάθοδος, η Ανάσταση του Χριστού και η Έγερση του Λαζάρου (Αρχείο 11^{ης} ΕΒΑ, 20 Απριλίου 2007).



Εικ. 9. Περίκλεια. Αγία Παρασκευή. Η Προδοσία (Γ. Σταλίδης, 2 Νοεμβρίου 2010).



Εικ. 10. Αρχάγγελος. Άγιος Νικόλαος. Η Απόνιψη του Πιλάτου (Γ. Σταλίδης, 14 Οκτωβρίου 2010).



Εικ. 11. Περίκλεια. Αγία Παρασκευή. Ο Εμπαιγμός (Γ. Σταλίδης, 2 Νοεμβρίου 2010).



Εικ. 12. Περίκλεια. Αγία Παρασκευή. Η αγία Χρυσή (Ζλάτα) (Γ. Σταλίδης, 2 Νοεμβρίου 2010).



Εικ. 13. Αρχάγγελος. Μονή Αρχαγγέλου Μιχαήλ. Καθολικό. Η αρπαγή της αγίας Χρυσής (Γ. Σταλίδης, 14 Οκτωβρίου 2010).

Πάνος Τσολάκης - Θωμάς Ζήκος

ΝΕΟΤΕΡΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΓΙΑ ΤΟ ΝΑΟ ΤΗΣ ΖΩΟΔΟΧΟΥ ΠΗΓΗΣ ΤΗΣ ΣΥΝΟΙΚΙΑΣ ΕΒΡΑΪΔΑΣ ΣΤΗΝ ΚΑΣΤΟΡΙΑ

Α. Ο μεταβυζαντινός ναός της Ζωοδόχου Πηγής ή Παναγίας Ελεούσας της Καστοριάς αποτελούσε ενοριακή εκκλησία της παλιάς συνοικίας Εβραΐδας[1] (Εικ. 1). Η ονομασία της συνοικίας οφειλόταν στη γειτνίασή της με την περιοχή όπου κατοικούσαν οι Εβραίοι. Στη διάρκεια της Τουρκοκρατίας στην πόλη υπήρχαν ένδεκα χριστιανικές συνοικίες[2], τρεις τουρκικές και μία εβραϊκή[3]. Σε αντίθεση με τις υπόλοιπες χριστιανικές συνοικίες, που διέθεταν μεγάλο πλήθος εκκλησιών, η Εβραΐδα είχε μόνο τον αναφερόμενο ναό της Ζωοδόχου Πηγής. Τα σπίτια της συνοικίας ήταν περίπου 60, ανάμεσα στα οποία υπήρχαν αξιόλογα αρχοντικά, όπως των οικογενειών Λιάνου, Τσέα, Σίσκου, Κωτσίδη, Μπακάλη κ.ά.

Στα ανατολικά του ναού, υπήρχε εκτεταμένο ενοριακό νεκροταφείο, το ονομαζόμενο «*πηλιβόρι*», το οποίο σύμφωνα με μαρτυρίες, διέθετε και μικρό κτίσμα οστεοφυλακίου προσαρτημένο δίπλα στον ναό. Πάνω από το οστεοφυλάκιο, βρισκόταν μια πρόχειρη ξύλινη κατασκευή κωδωνοστασίου, όπου, άγνωστο ακριβώς από πότε, είχε τοποθετηθεί η μοναδική επί τουρκοκρατίας καμπάνα της πόλης. Είναι γνωστό ότι οι Τούρκοι απαγόρευαν τη χρήση κωδώνων στις εκκλησίες[4] και μόνο μετά το Χάτι Χουμαγιούν του 1856 άρχισαν να δίνουν περιορισμένες άδειες. Μεταπολεμικά η καμπάνα τοποθετήθηκε πάνω από την είσοδο του αυλόγυρου της εκκλησίας. Στο σημείο αυτό τοποθετήθηκε και εικόνα της Παναγίας Ζωοδόχου Πηγής.

---

1. Π. Τσαμίσης, *Η Καστορία και τα μνημεία της*, Αθήναι 1949, 139. Α. Ορλάνδος, *ΑΒΜ Ε Δ'*, τεύχ. 2 (1938), 185. Χρ. Καραγκούνης, *Βυζαντινοί και μεταβυζαντινοί ναοί Καστοριάς. Περιγραφή – ιστορία – επιγραφαί,* (αδημοσίευτο χειρόγραφο στη Δημοτική Βιβλιοθήκη Καστοριάς).

2. Β. Δημητριάδης, *Η κεντρική και δυτική Μακεδονία κατά τον Εβλιγιά Τσελεμπή, Θεσσαλονίκη* 1973, 165 και Π. Τσολάκης, *Η οικιστική εξέλιξη της Καστοριάς στη διάρκεια της Τουρκοκρατίας 1385 – 1912*, Καστοριά 1989, 15.

3. Για την εβραϊκή συνοικία στην Καστοριά βλ. Π. Τσολάκης, *Η εβραϊκή συνοικία της Καστοριάς*, Θεσσαλονίκη 1994.

Ο ναός της Ζωοδόχου Πηγής ανήκει στον τύπο της τρίκλιτης ξυλόστεγης βασιλικής[5] και έχει εξωτερικές διαστάσεις περίπου 9×18 μ., δηλαδή αναλογίες ένα προς δύο (Εικ. 2). Η κόγχη του ιερού εξωτερικά είναι ημικυκλική. Ο ναός βρίσκεται κτισμένος κάθετα στην κλίση του εδάφους με το ιερό του στο χαμηλότερο τμήμα. Στο δυτικό τμήμα του υπάρχει γυναικωνίτης υπερυψωμένος κατά 1,70 μ. από το δάπεδο του ναού, ο οποίος διαθέτει και απευθείας εξωτερική είσοδο στη νότια πλευρά του. Για την άνοδο στο γυναικωνίτη υπάρχει μικρή σκάλα εννέα σκαλοπατιών, η οποία βρίσκεται στον άξονα του ναού.

Στον ναό δεν σώζεται κτητορική επιγραφή. Σύμφωνα με δύο επιγραφές στη φορητή εικόνα της Παναγίας Πορταΐτισσας στον βόρειο τοίχο και στη δεσποτική εικόνα του Χριστού, όπου αναγράφονται οι χρονολογίες 1753 και 1756 αντίστοιχα[6], οι παλαιότεροι ερευνητές χρονολόγησαν την ανέγερση του ναού στα μέσα του 18ου αιώνα και μάλιστα αναφέρουν ότι κτίστηκε επί των ερειπίων αρχαιότερου ναού[7].

Πιθανόν λίγα χρόνια μετά την ανέγερση, κτίστηκε στα νότια του ναού κλειστός νάρθηκας, διαστάσεων περίπου 5×10 μ., δηλαδή και πάλι με αναλογίες ένα προς δύο. Ο κλειστός νάρθηκας, λόγω της μορφολογίας του εδάφους, τοποθετήθηκε κάθετα στον άξονα του ναού, γεγονός που παρατηρούμε και σε άλλους ναούς της Καστοριάς, όπως στον Άγιο Γεώργιο της συνοικίας Μουζεβίκη (Εικ. 3).

Ο νάρθηκας έχει κατά μήκος δεξιά και αριστερά των τοίχων του κτιστά πεζούλια. Στον νότιο τοίχο του υπάρχει αβαθής κόγχη πλάτους 1,50 μ. με ελαφρώς οξυκόρυφο τόξο, η οποία φέρει τοιχογραφία με την παράσταση έφιππων στρατιωτικών αγίων. Αντίστοιχα, στην εξωτερική πλευρά του τοίχου υπάρχει ένα επιχρισμένο τμήμα, όπου σχηματίζεται εγχάρακτη ισόδομη τοιχοποιία και από πάνω οξυκόρυφο τόξο. Δεν αποκλείεται στη θέση αυτή να υπήρχε παλαιότερα μία μικρή πηγή (αναύρα), απ' όπου προήλθε και η ονομασία της εκκλησίας ως Ζωοδόχου Πηγής.

Οι τοίχοι του ναού είναι από αργολιθοδομή , πάχους 65 εκ., με ισχνό ασβεστοκονίαμα και περιμετρικά ξύλινα ζωνάρια. Η στέγη του είναι δίρριχτη με επικάλυψη από μεγάλα κεραμίδια βυζαντινού τύπου. Πριν από μερικά χρόνια έγινε επισκευή και ανακεράμωση της στέγης και τοποθετήθηκαν νέα κεραμίδια του ιδίου τύπου. Η κατάσταση διατήρησης του ναού είναι ικανοποιητική, ε-

4. Κ. Παπαδόπουλος, «Απαγόρευσις της κωδονοκρουσίας και προνομιακή κατά τόπους χρήσις των εκκλησιαστικών κωδώνων και σημάντρων», *Γρηγόριος ο Παλαμάς* 42 (1959), 110 – 118 και 204 – 214.

5. Χ. Μπούρας, «Ο αρχιτεκτονικός τύπος της βασιλικής κατά την Τουρκοκρατία και ο πατριάρχης Καλλίνικος», *Εκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση*, 1, Αθήνα 1979, 165 – 166.

6. Τσαμίσης, *Η Καστορία και τα μνημεία της*, 140.

7. Τσαμίσης, *ό.π.*, 139.

κτός από τη βορειοανατολική γωνία του, όπου παρατηρούνται ορισμένες ρηγματώσεις. Για την αντιμετώπιση των ρηγματώσεων, η Αρχαιολογική Υπηρεσία τοποθέτησε πρόχειρα λοξά δοκάρια αντιστήριξης, τα οποία βρίσκονται σήμερα σε κατάσταση αποσάθρωσης.

Οι είσοδοι προς τον νάρθηκα και τον ναό έχουν μικρές διαστάσεις, στοιχείο χαρακτηριστικό των εκκλησιών της Τουρκοκρατίας. Ο κυρίως χώρος του ναού διαθέτει αρκετά στασίδια κατά μήκος των τοίχων του κι έχει πέντε μικρά παράθυρα σε αρκετό ύψος, τα οποία έχουν απότμηση στο κάτω τμήμα τους για καλύτερο φωτισμό. Ο γυναικωνίτης έχει τρία παράθυρα, όπως και ο νάρθηκας, καθώς και δύο μικρούς φεγγίτες σε μεγάλο ύψος εκατέρωθεν της εισόδου του. Το δάπεδο του ναού είναι κατασκευασμένο από μικρές γρανιτένιες πέτρες με ασβεστωμένους τους αρμούς. Ο γυναικωνίτης έχει ξύλινο δάπεδο, ενώ ο νάρθηκας είναι στρωμένος με ασβεστοκονίαμα, το οποίο είναι βαμμένο κεραμιδί και έχει άσπρες γραμμές που σχηματίζουν τετράγωνα.

Β. Ο ναός είναι κατάγραφος με τοιχογραφίες. Στον χώρο του νάρθηκα διακρίνονται τρεις τοιχογραφίες, σε ισάριθμες αβαθείς κόγχες στον βόρειο, στον δυτικό και στον νότιο τοίχο του. Πρόκειται για την παράσταση της Πυρφόρου Ανάβασης του προφήτη Ηλία, την παράσταση της Βάπτισης στην κόγχη, αριστερά από την θύρα του ναού[8], και την παράσταση με δύο ζεύγη έφιππων στρατιωτικών αγίων, του αγίου Μηνά[9] με τον άγιο Δημήτριο και των αγίων Θεοδώρων (Τήρωνος και Στρατηλάτη) (Εικ. 4). Ένα σπάραγμα τοιχογραφίας με τη μορφή του αγίου Χαραλάμπους σώζεται στην παραστάδα της μικρής πόρτας του νάρθηκα που οδηγούσε στο κοιμητήριο και το οστεοφυλάκιο.

Στον κυρίως ναό συναντούμε στο νότιο τοίχο – δεξιά της εισόδου – τον αρχάγγελο Μιχαήλ, τον άγιο Ζωσιμά με την οσία Μαρία την Αιγυπτία, τον άγιο Νέστορα[10], τον άγιο Τρύφωνα, τους ιαματικούς αγίους Κοσμά και Δαμιανό, τον άγιο Παντελεήμονα, τον άγιο Γεώργιο και τους αποστόλους Παύλο και Πέτρο, κρατώντας ομοίωμα εκκλησίας (Εικ. 5). Αριστερά από την είσοδο εικονίζονται ο αρχάγγελος Γαβριήλ και ακολουθούν ο άγιος Αντώνιος, ένας άγιος του οποίου η αναγραφή του ονόματος έχει εκπέσει[11], ο άγιος Στυλιανός ο Παφλαγόνας και ο άγιος Αρτέμιος. Στον δυτικό τοίχο υπάρχει καφασωτό που

8. Η παράσταση είναι αρκετά φθαρμένη.

9. Ο άγιος Μηνάς από το 1912 τιμάται ως ο πολιούχος της Καστοριάς.

10. Ο άγιος Νέστορας συνήθως εικονίζεται κοντά στον άγιο Δημήτριο. Για την εικονογραφία του αγίου Νέστορα, βλ. Θ. Ζήκος, *Η παράσταση του αγίου Νέστορα στη βυζαντινή τέχνη* (αδημοσίευτη διπλωματική εργασία), Θεσσαλονίκη 1998. Για την τιμή και τις παραστάσεις του αγίου Νέστορα στην Καστοριά, βλ. Θ. Ζήκος, «Η τιμή του αγίου Νέστορα στην περιοχή της Καστοριάς», εφ. *Καστοριανός Πολίτης*, αρ. φύλ. 23 (26 – 10 – 2001), 7 – 10.

11. Πιθανότατα ο άγιος Ευθύμιος.

διαχωρίζει το γυναικωνίτη από τον κυρίως ναό, κάτω από το οποίο υπάρχει όμορφο κοιλόκυρτο στηθαίο, όπου με τη μορφή διαζώματος συναντούμε στην εξωτερική του πλευρά ζωγραφισμένες σε επιμήκη σειρά τις παραστάσεις δεκαοκτώ Οίκων του Ακάθιστου Ύμνου[12], από τον πρώτο (*Ἄγγελος πρωτοστάτης*) μέχρι τον δέκατο όγδοο (*Σῶσαι θέλων τὸν κόσμον*) (Εικ. 6). Στον βόρειο τοίχο τοποθετούνται από τα δυτικά προς τα ανατολικά η αγία Κυριακή, ακολουθεί μία αγία της οποίας η μορφή έχει εκπέσει, η αγία Βαρβάρα, η αγία Αικατερίνη, η αγία Παρασκευή, οι άγιοι ισαπόστολοι Κωνσταντίνος και Ελένη κρατώντας τον Σταυρό, ο όσιος Ονούφριος, ένας αδιάγνωστος όσιος[13] και ο όσιος Ναούμ[14]. Στη συνέχεια παριστάνονται οι Τρεις Ιεράρχες, Ιωάννης ο Χρυσόστομος, Γρηγόριος ο Θεολόγος και Βασίλειος ο Μέγας και ακολουθεί ο πρωτομάρτυρας Στέφανος, ο άγιος Χαράλαμπος και ο άγιος Σπυρίδωνας.

Στην κόγχη της Πρόθεσης του ιερού Βήματος εικονίζεται η Αποκαθήλωση μαζί με τη Θεοτόκο και τον άγιο Ιωάννη τον Θεολόγο, ενώ από κάτω αναγράφονται ονόματα. Στην κεντρική κόγχη, παριστάνεται η Θεοτόκος Πλατυτέρα των Ουρανών με το μικρό Χριστό σε εγκόλπιο (Εικ. 7). Δεξιά και αριστερά της, εικονίζονται ο προφήτης Δανιήλ[16] και ο προφήτης Ιερεμίας[15] αντίστοιχα, γονατιστοί πάνω σε σύννεφα, κρατώντας ανοικτά ειλητάρια[17]. Κάτω από την παράσταση της Πλατυτέρας συναντούμε μια σειρά από συλλειτουργούντες ιεράρχες που κρατούν ανοικτά ειλητάρια, από αριστερά προς τα δεξιά: τον άγιο

---

12. Για τον Ακάθιστο Ύμνο και την εικονογράφησή του βλ. Ασπρά-Βαρδαβάκη Μ., *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου Ύμνου στον κώδικα Garret 13*, Princeton, Αθήναι 1992. C. Trypanis, «Fourteen Early Byzantine Cantica», *Wiener Byzantintinische Studien* V, Vienna 1968.

13. Διαβάζουμε την επιγραφή: «... ΡΑ...»

14. Παράσταση του οσίου Ναούμ στην Καστοριά εντοπίζεται τον 18ο αιώνα στον ναό του Αγίου Νικολάου Καρύδη στο Ντολτσό (1712). Τον 19ο αιώνα παράσταση του οσίου εντοπίζεται στον ναό του Αγίου Ιωάννη Θεολόγου, της συνοικίας Σερβιώτη (*Καστοριανά μνημεία. Καταγραφή των βυζαντινών, μεταβυζαντινών και νεώτερων εκκλησιαστικών και λαϊκών μνημείων της Καστοριάς* (κείμενα Γιάννης Σίσιου, φωτογράφηση Δημήτρης Τσουρτσούλας, Αθήνα 1995, 156, Εικ. 313), στον ναό της Αγίας Παρασκευής στηνΠοριά (1842) (Μ. Παϊσίδου, «Οι τοιχογραφίες του ιερού ναού της Αγίας ΠαρασκευήςΠοριάς νομού Καστοριάς», στο: *Από τη μεταβυζαντινή τέχνη στη σύγχρονη 18ος – 20ος αιώνας*, Θεσσαλονίκη 1998, 229, πίν. 13) και στον ναό του Αγίου Αθανασίου της συνοικίας των Αγίων Αναργύρων της Καστοριάς (1844) (Θ. Ζήκος, «Οι τοιχογραφίες του ιερού ναού του Αγίου Αθανασίου της ενορίας Αγίων Αναργύρων Καστοριάς και ο ζωγράφος Αργύρη Μιχάλη», εφ. *Καστοριανός Πολίτης*, αρ. φύλ. 79 (8-8-2003), 7 – 16).

15. Διονύσιος εκ Φουρνά, *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης*, Πετρούπολη 1909, 78.

16. Διονύσιος εκ Φουρνά, *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης*, 77.

17. Στο ειλητάριο του προφήτη Δανιήλ διαβάζουμε: ΑΝΑΣΤΙΣΗ Ο ΘΕΟΣ ΤΟΥ ΟΥΡΑΝΟΥ βασιλείαν (Δανιήλ, 2, 44). Στο ειλητάριο του προφήτη Ιερεμία διαβάζουμε: ΕΓΕΝΕΤΟ ΛΟΓΟΣ ΚΥΡΙΟΥ ΠΡΟΣ ΜΕ (Ιερεμ. 1,5).

Γρηγόριο Νύσσης, τον άγιο Σίλβεστρο πάπα Ρώμης, τον άγιο Ιωάννη τον Ελεήμονα (Εικ. 8), τον άγιο Ιωάννη τον Χρυσόστομο, τον άγιο Γρηγόριο το Θεολόγο, τον άγιο Βασίλειο, τον άγιο Διονύσιο τον Αρεοπαγίτη και τον άγιο Ιάκωβο τον Αδελφόθεο.

Στον ναό υπάρχουν επίσης δύο εξωτερικές τοιχογραφίες, μία πάνω από την είσοδο του νάρθηκα με παράσταση της Παναγίας Βρεφοκρατούσας και μία στον ανατολικό τοίχο, πίσω από την κόγχη του Ιερού, με παράσταση της Παναγίας στον τύπο της Πλατυτέρας (Εικ. 9). Η πρώτη παράσταση είναι της ίδιας τεχνοτροπίας με τις τοιχογραφίες του ναού, ενώ η δεύτερη είναι διαφορετική από τις υπόλοιπες και πιθανόν εντάσσεται χρονικά στην ίδια περίοδο με την τοιχογραφία του αγίου Χαραλάμπους στην παραστάδα της μικρής πόρτας του νάρθηκα προς το κοιμητήριο.

Ιδιαίτερης σημασίας είναι το ξυλόγλυπτο επιχρυσωμένο τέμπλο του ναού, το οποίο διαθέτει ωραία βημόθυρα (Εικ. 10). Ο σταυρός του επιστυλίου, λόγω του μεγάλου ύψους, φαίνεται να εισχωρεί σε ειδικά διαμορφωμένο κοίλωμα στην οροφή. Στη δεσποτική εικόνα του Χριστού αναγράφεται η χρονολογία *1756* και στην εικόνα της Θεοτόκου στον βόρειο τοίχο η χρονολογία *1753 Μαρτίου 15*. Οι δύο αυτές εικόνες είναι της ίδιας τεχνοτροπίας όπως και οι δεσποτικές εικόνες της Θεοτόκου, του αγίου Νικολάου – αριστερά από την εικόνα της Θεοτόκου – και του αγίου Ιωάννου του Προδρόμου. Η εικόνα της Κοίμησης της Θεοτόκου τεχνοτροπικά ανήκει στον ζωγράφο των τοιχογραφιών.

Από τις εικόνες του τέμπλου ιδιαίτερης τέχνης είναι η εικόνα του Ευαγγελισμού, η οποία μπορεί να χρονολογηθεί τον 16ο αιώνα. Παρατηρώντας τις φορητές εικόνες του επιστυλίου του τέμπλου, εντοπίζεται στην εικόνα του αγίου Φιλίππου η χρονολογία 1802. Από το γεγονός αυτό συμπεραίνουμε ότι οι εικόνες των αποστόλων στο επιστύλιο μπορούν να χρονολογηθούν αυτή την περίοδο.

Γ. Όπως αναφέραμε παραπάνω, στον ναό δεν υπάρχει κτητορική επιγραφή, στην οποία ενδεχομένως θα αναφερόταν και το όνομα του ζωγράφου. Ως εκ τούτου, αποτελεί ζητούμενο το όνομα του δημιουργού των τοιχογραφιών. Πολύ πιθανόν ο καλλιτέχνης να μην αναφέρει το όνομά του στον ναό, διότι θεωρείται γνωστός και ήδη καταξιωμένος καλλιτέχνης στην Καστοριά. Μάλιστα αυτή η απουσία κτητορικής επιγραφής οδήγησε στο αυθαίρετο συμπέρασμα ότι οι τοιχογραφίες χρονολογούνται τον 18ο αιώνα[18].

Λίγα χιλιόμετρα ανατολικά της Καστοριάς, κοντά στο χωριό Τοιχιό, βρίσκεται το μικρό εξωκκλήσι του Αγίου Αθανασίου. Ο μικρός ναός είναι κατάγραφος και, σύμφωνα με την κτητορική επιγραφή πάνω από την θύρα του να-

18. *Καστοριανά μνημεία*, 140.

ού, ιστορήθηκε το 1858 από τον Καστοριανό καλλιτέχνη Ιωάννη Ζήκο[19] (Εικ. 11). Μια δεκαετία νωρίτερα, το 1847, ο Ιωάννης Ζήκος εμφανίζεται ως συνεργάτης του Νικόλαου Γεωργίου εκ κώμης Χιονιάδες στην τοιχογράφηση του ναού της Υπεραγίας Θεοτόκου του χωριού Τοιχιό[20]. Ο ίδιος καλλιτέχνης εντοπίζεται το 1864 να υπογράφει ως Ιωάννης ζωγράφος σε φορητή εικόνα του ναού της Παναγίας Ελεούσας στην πόλη της Καστοριάς[21].

Ανάμεσα στις τοιχογραφίες του εξωκκλησίου του Αγίου Αθανασίου και του ναού της Ζωοδόχου Πηγής, που εξετάζουμε, παρατηρούμε ομοιότητες στον γραφικό χαρακτήρα των επιγραφών, καθώς και τεχνοτροπικές αντιστοιχίσεις στη χρωματική κλίμακα. Με βάση τις ομοιότητες αυτές μπορούμε με βεβαιότητα να αποδώσουμε τις τοιχογραφίες του ναού της Ζωοδόχου Πηγής στον τοπικό ζωγράφο Ιωάννη Ζήκο. Στον ίδιο ζωγράφο μπορούμε επίσης να αποδώσουμε ορισμένες φορητές εικόνες της ίδιας εκκλησίας, όπως τη δεσποτική εικόνα της Κοίμησης της Θεοτόκου και την εφέστια εικόνα της Ζωοδόχου Πηγής.

Ο Ιωάννης Ζήκος κατάγεται από την πόλη της Καστοριάς. Ο ζωγράφος δραστηριοποιείται στην Καστοριά, καθώς και την ευρύτερη περιοχή της γύρω στα μέσα του 19ου αιώνα, από την τέταρτη μέχρι την έκτη δεκαετία. Η μη αναγραφή του ονόματός του στις τοιχογραφίες του ναού της Ζωοδόχου Πηγής, πιθανότατα, οφείλεται στο γεγονός ότι ήταν γνωστός στους κατοίκους. Την τακτική να μην υπογράφει το έργο του φαίνεται ότι ακολουθεί και σε άλλους ναούς της Καστοριάς, όπως στον ναό της Παναγίας Ελεούσας, στον ενοριακό ναό των Αγίων Αναργύρων και στον ναό της Αγίας Παρασκευής συνοικίας Οικονόμου[22]. Σ'αυτούς τους ναούς παρατηρούμε τον ίδιο γραφικό χαρακτήρα στις επιγραφές των φορητών εικόνων, καθώς και την ίδια τεχνοτροπία. Σχετικά με τις καταβολές της τέχνης του, θα πρέπει να δεχθούμε ότι μαθήτευσε κοντά στον Χιονιαδίτη ζωγράφο Νικόλαο Γεωργίου, αφού αναφέρεται ως συνεργάτης του στην ιστόρηση του ναού της Υπεραγίας Θεοτόκου του χωριού Τοιχιό.

---

19. Για το απόγραφο της επιγραφής βλ. Ν. Μουτσόπουλος, *Συμβολή στη μορφολογία της ελληνικής γραφής. Λεύκωμα βυζαντινών και μεταβυζαντινών επιγραφών*, Θεσσαλονίκη 1977, 269, επιγρ. 673.

20. Κ. Μακρής, *Χιονιαδίτες Ζωγράφοι, 65 λαϊκοί ζωγράφοι από το χωριό Χιονιάδες της Ηπείρου*, Αθήνα 1981, 25, σημ. 31. Οι τοιχογραφίες αυτές δυστυχώς σήμερα δε σώζονται (προσωπικές παρατηρήσεις).

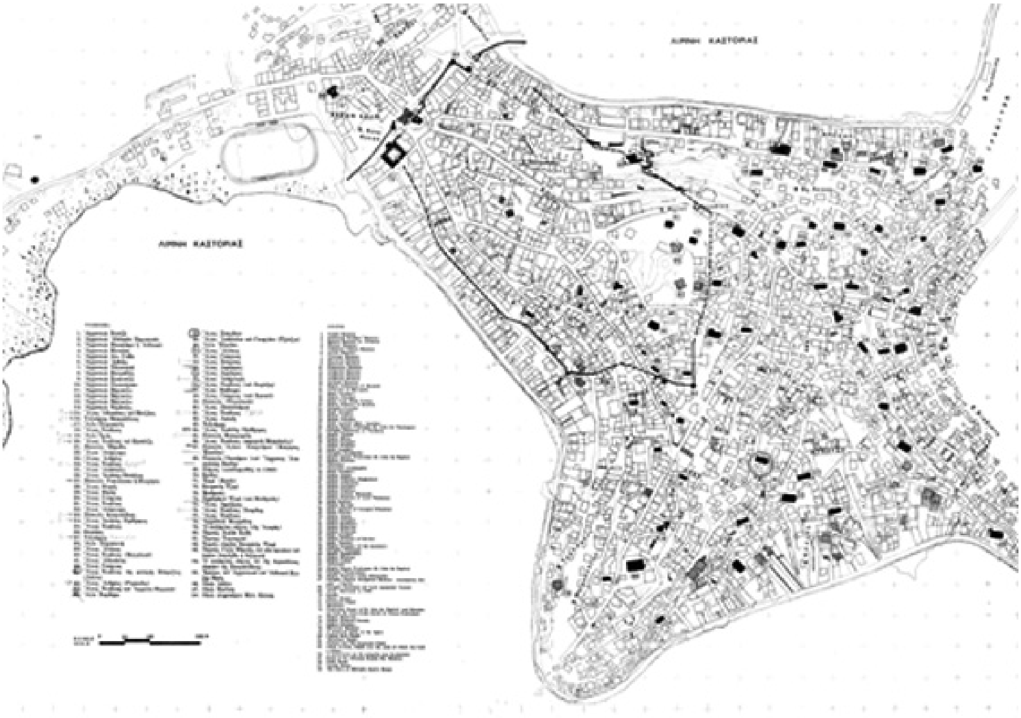
21. Θ. Ζήκος, *Ο ναός της Αγίας Παρασκευής Οικονόμου στην Καστοριά και ο ζωγράφος Αθανάσιος Παναγιώτου* (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή), Θεσσαλονίκη 2003, 292 – 293.

22. Ζήκος, *ό.π.*, 293 – 294.

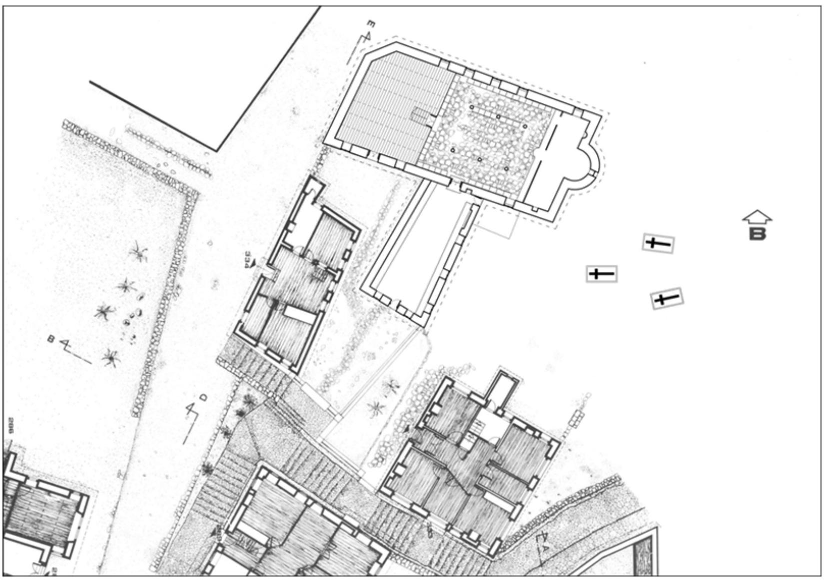
Δ. Συμπερασματικά, καταλήγουμε στην άποψη ότι ο ναός της Ζωοδόχου Πηγής της ενορίας Εβραΐδας κτίστηκε περί τα μέσα του 18ου αιώνα. Την ίδια περίοδο χρονολογούνται και οι εξωτερικές τοιχογραφίες στον ανατολικό τοίχο, επάνω από την κόγχη του ιερού Βήματος και στην παραστάδα της μικρής πόρτας στη νότια πλευρά του νάρθηκα. Η εσωτερική διακόσμηση θα πρέπει να καθυστέρησε, οπωσδήποτε για οικονομικούς λόγους. Η τοιχογράφηση του ναού έγινε έναν αιώνα αργότερα – γύρω στα μέσα του 19ου αιώνα – όταν οι κάτοικοι αποφάσισαν να διακοσμήσουν το ναό με τοιχογραφίες και ανέθεσαν το έργο στον τοπικό ζωγράφο Ιωάννη Ζήκο. Οι δύο φάσεις της ιστορίας του ναού διαπιστώνονται και από τη βιβλιοθήκη του, στην οποία εντοπίζουμε εκκλησιαστικά βιβλία του 18ου αιώνα [*Ἀκολουθία τοῦ Ἁγίου Κλήμεντος Ἀχριδῶν* (1742), *Ἀκολουθία Ἁγίου Χαραλάμπους* (1755) και *Εὐαγγέλιο* του 1785[23]) , καθώς και του 19ου αιώνα [*Μηναῖο μηνὸς Ἀπριλίου* (1843), *Μηναῖο μηνὸς Ἰουλίου καὶ μηνὸς Σεπτεμβρίου* (1879)][24].

23. Κ. Λοβέρδου-Τσιγαρίδα, «Τα παλαιά βιβλία στις εκκλησίες της Καστοριάς», *Μακεδονικά* 20 (1980), 241.

24. Γ. Γκολομπίας, «Σημειώματα των εκκλησιαστικών βιβλίων Καστοριάς», *Μακεδονικά* 25 (1985 -1986), 316-318.



Εικ. 1. Καστοριά. Ναός Ζωοδόχου Πηγής ενορίας Εβραΐδας. Τοπογραφικό Καστοριάς.



Εικ. 2. Καστοριά. Ναός Ζωοδόχου Πηγής ενορίας Εβραΐδας. Κάτοψη.



Εικ. 3. Καστοριά. Ναός Ζωοδόχου Πηγής ενορίας Εβραΐδας. Μερική άποψη από τα νότια.



Εικ. 4. Καστοριά. Ναός Ζωοδόχου Πηγής ενορίας Εβραΐδας.
Η παράσταση των Αγίων Θεοδώρων στον νάρθηκα.



Εικ. 5. Καστοριά. Ναός Ζωοδόχου Πηγής ενορίας Εβραΐδας.
Η παράσταση των Αγίων Πέτρου και Παύλου και του Αγίου Γεωργίου.



Εικ. 6. Καστοριά. Ναός Ζωοδόχου Πηγής ενορίας Εβραΐδας.
Σκηνές του Ακάθιστου Ύμνου στο στηθαίο του γυναικωνίτη.



Εικ. 7. Καστοριά. Ναός Ζωοδόχου Πηγής ενορίας Εβραΐδας.
Η παράσταση της Πλατυτέρας των Ουρανών.



Εικ. 8. Καστοριά. Ναός Ζωοδόχου Πηγής ενορίας Εβραΐδας.
Παράσταση Ιεραρχών στην κόγχη του Αγίου Βήματος.



Εικ. 9. Καστοριά. Ναός Ζωοδόχου Πηγής ενορίας Εβραΐδας. Το τέμπλο.



Εικ. 10. Καστοριά. Ναός Ζωοδόχου Πηγής ενορίας Εβραΐδας.
Η παράσταση της Πλατυτέρας των Ουρανών στον ανατολικό τοίχο του ναού, εξωτερικά.



Εικ.11. Τοιχιό. Ναός Αγίου Αθανασίου Η κτητορική επιγραφή (1858).



Εικ. 12. Ναός Ζωοδόχου Πηγής, νότια όψη.

Παρασκευή Χ. Παπαδημητρίου

ΤΟ ΓΡΑΠΤΟ ΤΕΜΠΛΟ ΤΟΥ ΚΑΘΟΛΙΚΟΥ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΚΟΙΜΗΣΕΩΣ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ ΣΤΟ ΣΙΣΑΝΙ ΚΟΖΑΝΗΣ*

Η μορφή και η γραπτή διακόσμηση του τέμπλου[1] του καθολικού της Μονής της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Σισάνι[2] είναι τυπικές των γραπτών τέμπλων των αρχών και των μέσων του 19^{ου} αιώνα (Εικ. 1)[3]. Άλλωστε, τόσο από την τεχνοτροπία της γραπτής διακόσμησής του, όσο και από τη δεσποτική εικόνα της Κοιμήσεως της Θεοτόκου, που φέρει τη χρονολογία 1821, φαίνεται ότι το τέμπλο έχει κατασκευασθεί στις αρχές του 19ου αιώνα.

Πρόκειται για απλό, σανιδωτό τέμπλο, ζωγραφισμένο στο σύνολό του με ποικιλόχρωμα μπαρόκ – ροκοκό φυτικά σχέδια. Η γραπτή διακόσμηση του τέμπλου αποδίδεται επάνω σε κεραμιδοκόκκινο, πράσινο και ώχρινο βάθος. Η επιφάνειά του οργανώνεται, κυρίως, σε τρεις μεγάλες καθ' ύψος ζώνες.

Η πρώτη ζώνη, η χαμηλότερη, φέρει θωράκια (κάτω ποδιές), όπου ζωγραφίζονται ρόμβοι, μέσα σε τετράγωνα πλαίσια με διακόσμηση βάζων και ποικι-

---

*Για την παρούσα μελέτη οφείλω θερμές ευχαριστίες στον καθηγητή μου Ε. Ν. Τσιγαρίδα, ο οποίος με παρότρυνε να ασχοληθώ με το θέμα των γραπτών τέμπλων.

1. Για το τέμπλο της Μονής της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Σισάνι βλ. Α. Ν. Δάρδας, *Τα Μοναστήρια της Μητροπόλεως Σισανίου και Σιατίστης*, Θεσσαλονίκη 1993, 127-128.

2. Για τη Μονή της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Σισάνι βλ. Κ. Τσούρκας, «Σισάνιον. Ένα άγνωστο εθνικό καταφύγιο και οχυρό, Β΄ Το μοναστήρι της Παναγίας», *Μακεδονική Ζωή* 21 (Φεβρ. 1968), 24-34. Δάρδας, *Μοναστήρια Σισανίου και Σιατίστης*, 100-134. Α. Ν. Δάρδας, «Το μοναστήρι της Παναγίας Σισανίου (Ιστορία και Τέχνη)» *Δυτικομακεδονικά Γράμματα 4* (1993), 225-249. *Η Παναγία του Μικροκάστρου και τα άλλα μοναστήρια του νομού Κοζάνης*, Κοζάνη 2002, 149-153 (Αναστάσιος Δάρδας).

3. Σχετικά με τα μεταβυζαντινά τέμπλα βλ. Κ. Καλοκύρης, *Άθως, Θέματα Αρχαιολογίας και Τέχνης*, Αθήναι 1963, 175-249. Ο ίδιος, *Μελετήματα χριστιανικής αρχαιολογίας και τέχνης – Εξέχοντα μεταβυζαντινά τέμπλα του Αγίου Όρους*, Πατριαρχικό Ίδρυμα Πατερικών Μελετών (Ι.Π.Μ.), Θεσσαλονίκη 1980. Κ. Μακρής, *Ελληνικά λαϊκά και μεταβυζαντινά ξυλόγλυπτα*, Εθνικός Οργανισμός ελληνικής χειροτεχνίας, Αθήναι 1962. Ο ίδιος, *Η λαϊκή τέχνη του Πηλίου*, Αθήνα 1976, 93-110. Ο ίδιος, *Εκκλησιαστικά ξυλόγλυπτα*, Αποστολική Διακονία της Εκκλησίας της Ελλάδας, Αθήναι 1982. Από την έρευνα των τέμπλων αυτών προκύπτουν ομοιότητες κυρίως στην οργάνωση, αλλά σημαντικές διαφορές στη μορφή και το ύφος.

λίες λουλουδιών. Οι κάτω κατεμπέδες[4] παραλείπονται, ενώ στη μεσαία ζώνη είναι τα «Δεσποτικά», με τις εικόνες της Κοιμήσεως της Θεοτόκου (Εικ. 2)[5] και της Παναγίας ένθρονης με προφήτες (βλ. Εικ. 1)[6] αριστερά και δεξιά του Χριστού ένθρονου με τους ευαγγελιστές (βλ. Εικ. 1)[7] του αγίου Ιωάννου του Προδρόμου (βλ. Εικ. 1)[8] και του αρχαγγέλου Μιχαήλ (βλ. Εικ. 1)[9]. Η τελευ-

---

4. Οι κάτω κατεμπέδες είναι ορθογώνιοι παραλληλόγραμμοι ταμπλάδες πάνω από τα θωράκια και κάτω από τις δεσποτικές εικόνες. Γενικότερα, η ορολογία που χρησιμοποιείται στην παρούσα μελέτη για τα τμήματα του τέμπλου οφείλεται στον Κ. Μακρή, *ό.π.*

5. Πρόκειται για πολυπρόσωπη και πυκνή σύνθεση, στο μέσο της οποίας αποδίδεται η σορός της Θεοτόκου. Την Παναγία περιβάλλουν οι ομάδες των αποστόλων. Πίσω τους αποδίδονται κεραμοσκεπή κτίρια. Επάνω εικονίζεται το επεισόδιο της Παράδοσης της ζώνης από τη Θεοτόκο στον απόστολο Θωμά και η Αγία Τριάδα μέσα σε νεφέλη. Κάτω, μπροστά από την κλίνη, αποδίδεται το γνωστό από τα Απόκρυφα Ευαγγέλια επεισόδιο του Ιεφωνία.

Για την εικονογραφία της Κοιμήσεως της Θεοτόκου βλ. L. Wratislaw-Mitrović - N. Okunev, «La Dormition de la Sainte Vierge dans la peinture medievale orthodoxe», *Byzantinoslavica* III.1, 1931, 134-173. Α. Ξυγγόπουλος, «Η πτερωτή ψυχή της Θεοτόκου», *ΔΧΑΕ, ΣΤ΄*, (1970-1972), 1 κ.ε. Χρ. Μπαλτογιάννη, «Η Κοίμηση του Ανδρέου Ρίτζου του Λονδίνου και η εξάρτησή της από τη ζωγραφική και τα ιδεολογικά ρεύματα του 14ου αι.», *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, 1, Αθήνα 1991, 353-372. Α. Γ. Τούρτα, *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι, Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων από το Λινοτόπι*, Αθήνα 1991, 84-87. Να σημειώσουμε ότι η εικονογραφία του θέματος βασίστηκε σε απόκρυφα κείμενα, όπως ο λόγος για την Κοίμηση της Θεοτόκου που αποδίδεται στον Ιωάννη τον Θεολόγο, η ομόθεμη ομιλία του αρχιεπισκόπου Θεσσαλονίκης Ιωάννη, δυο απόκρυφες διηγήσεις, οι οποίες αποδίδονται στον Ιωσήφ από Αριμαθείας και τον επίσκοπο Σάρδεων Μελίτωνα και οι οποίες είναι γνωστές από τις λατινικές τους παραλλαγές (K. von Tischendorf, *Apocalypses Apokryphae*, Lipsiae 1866, 95 κ.ε., 113 κ.ε. Fr Halkin, «Une Légende byzantine de la Dormition: L'Épitome du récit de Jean de Thessalonique», *REB XI* (1953), 156 κ.ε.

6. Η Παναγία εικονίζεται στον γνωστό τύπο της ένθρονης βρεφοκρατούσας, με το βρέφος να κρατά σφαίρα στο αριστερό του χέρι. Στις τέσσερις γωνίες του χρυσού θρόνου εικονίζονται οι προφήτες, οι οποίοι κρατούν ανοιχτά ειλητάρια με αναγεγραμμένες ρήσεις τους, αναφερόμενες στο πρόσωπο της Θεοτόκου. Ο Δαβίδ: «Ἄκουσον θύγατερ καὶ ἴδε καὶ κλῖνον τό οὖς σου καὶ ἐπιλάθου τοῦ λαοῦ σου...», ὁ Σολομών: «Πολλαί γυναῖκες ἐποίησαν δύναμιν σύ δέ ὑπέρκεισαι καὶ ὑπερῆρας πάσας», ο Ησαΐας: «Ἐγώ πρώην λαβίδ᾽ ἀνθρακοφόρον...., ο Δανιήλ: «Ὄρος νοητόν».

7. Ο Χριστός εικονίζεται στον γνωστό τύπο του ένθρονου Παντοκράτορα με ανοιχτό κώδικα ευαγγελίου στο αριστερό του χέρι. Στις γωνίες του χρυσού θρόνου εικονίζονται οι τέσσερις ευαγγελιστές με τα σύμβολά τους.

8. Στην εικόνα του Προδρόμου, ο άγιος αποδίδεται με ανοιχτά φτερά, ολόσωμος και μετωπικός, να κρατά με το αριστερό χέρι το πινάκιο, μέσα στο οποίο βρίσκεται το κομμένο κεφάλι του, και ειλητάριο, στο οποίο αναγράφεται η γνωστή επιγραφή «Μετανοεῖτε ἤγγικε γάρ ἡ Βασιλεία τῶν οὐρανῶν...» (Ματθ. 3. 3). Ο εικονογραφικός αυτός τύπος του Προδρόμου είχε ήδη αποκρυσταλλωθεί στα μέσα του 16ου αιώνα και γνώρισε ιδιαίτερη διάδοση στους επόμενους δύο αιώνες. Η μόνη διαφορά συνήθως εντοπίζεται στη θέση του δεξιού χεριού, το οποίο τοποθετείται είτε μπροστά στο στήθος ευλογώντας, όπως στην εικόνα μας, είτε, συνήθως, υψώνοντάς το σε σχήμα ομιλίας.

ταία εικόνα είναι μεταγενέστερη των παραπάνω, φέρει τη χρονολογία 1904, και είναι έργο άλλου ζωγράφου, ο οποίος δεν μας έχει αφήσει την υπογραφή του. Στη ζώνη αυτή απουσιάζουν τα «κεμέρια»[10], αβαθή, ημικυκλικά τόξα, που επιστέφουν τις δεσποτικές εικόνες, και στη θέση τους αναπτύσσονται δύο στενές ταινίες, οι επάνω κατεμπέδες, όπου ζωγραφίζονται νατουραλιστικές γιρλάντες με φυλλώματα και άνθη. Συνήθως στους επάνω κατεμπέδες ζωγραφίζεται η άμπελος («σταφυλή»[11]), αλλά εδώ παραλείπεται, όπως παραλείπονται και τα αποστολικά. Στην επάνω τρίτη ζώνη τοποθετείται το Δωδεκάορτο, ενώ ακολουθεί η πυραμίδα με τον Σταυρό και τα Λυπηρά. Το Δωδεκάορτο, ο Σταυρός και τα Λυπηρά είναι μεταγενέστερα αντίγραφα.

Το βημόθυρο του τέμπλου είναι, επίσης, γραπτό και χωρίζεται σε δυο ζώνες (βλ. Εικ. 1). Στην επάνω αποδίδεται ο Ευαγγελισμός, οι μορφές του οποίου προβάλλονται μέσα από χρυσές ωοειδείς κορνίζες. Στην κάτω ζώνη, κάτω από έξεργα χρυσά τόξα, τα οποία στηρίζουν κολωνάκια, αποδίδονται ολόσωμοι και μετωπικοί οι Τρεις Ιεράρχες και ο πρωτομάρτυρας Στέφανος. Οι μορφές περιβάλλονται με την ίδια διακόσμηση που παρουσιάζει το υπόλοιπο τέμπλο.

Το τέμπλο της Μονής της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Σισάνι είναι ενιαίο έργο, ως προς την εκτέλεσή του, και εντάσσεται στην κατηγορία των γραπτών τέμπλων, τα οποία στην πλειοψηφία τους παραμένουν άγνωστα. Τα έρ-

---

9. Στην εικόνα δεσπόζει η μορφή του αρχαγγέλου Μιχαήλ με τη στρατιωτική στολή. Αποδίδεται η σκηνή από την παραβολή του πλουσίου, όπου ο Μιχαήλ, με το σπαθί στο χέρι, παίρνει την ψυχή του φιλάργυρου πλουσίου, που χαροπαλεύει ξαπλωμένος στο δάπεδο. «Εἶπε δέ (ὁ Κύριος) παραβολήν πρὸς αὐτούς λέγων˙ ἀνθρώπου τινός πλουσίου εὐφόρησεν ἡ χώρα καὶ διελογίζετο ἐν ἑαυτῷ λέγων τί ποιήσῳ, ὅτι οὐκ ἔχω ποῦ συνάξω τοὺς καρπούς μου; καὶ εἶπε τοῦτο ποιήσω· καθελῶ μου τὰς ἀποθήκας καὶ μείζονας οἰκοδομήσω, καὶ συνάξω ἐκεῖ πάντα τὰ γεννήματά μου καὶ τὰ αγαθά μου, καὶ ἐρῶ τῇ ψυχῇ μου· ψυχή, ἔχεις πολλὰ ἀγαθὰ κείμενα εἰς ἔτη πολλά, ἀναπαύου, φάγε, πίε, εὐφραίνου. εἶπεν δὲ αὐτῷ ὁ Θεός˙ ἄφρον, ταύτῃ τῇ νυκτὶ τὴν ψυχήν σου ἀπαιτοῦσιν ἀπὸ σοῦ˙ ἃ δὲ ἡτοίμασας τίνι ἔσται;» (Λουκ. 12, 16-21). Ο εικονογραφικός αυτός τύπος του αρχαγγέλου είναι αρκετά κοινός στη μεταβυζαντινή τέχνη. Γνωρίζει ιδιαίτερη διάδοση κατά τον 19ο αιώνα σε φορητά κυρίως έργα, όπως εικόνα της Μονής του Αγίου Παύλου στο Άγιον Όρος (19ος αι.), αντίστοιχη του ναού της Αγίας Μαρίνας στη Θεσσαλονίκη (1889), αλλά και πλήθος χαλκογραφιών. Τα έργα αυτά διαφέρουν μεταξύ τους στην απόδοση δευτερευόντων εικονογραφικών στοιχείων, όπως είναι η παρουσία της οικογένειας και των υπηρετών του πλουσίου. Η απεικόνιση της μορφής των αρχάγγελων απαντάται πολύ συχνά είτε στον νάρθηκα, δίπλα στην είσοδο του ναού, είτε κοντά στο Ιερό Βήμα και σχετίζεται με το φυλακτικό και αποτροποαϊκό ρόλο τους.

10. Βλ. Χ. Κουτελάκης, *Ξυλόγλυπτα τέμπλα της Δωδεκανήσου μέχρι το 1700*, Αθήνα 1986, 17.

11. Η «σταφυλή» είναι ταινία με παράσταση της αμπέλου που φέρουν ορισμένα τέμπλα επάνω από τις δεσποτικές εικόνες, βλ. Ε. Αθανασιάδου-Κωτίδου, «Άγιος Δημήτριος Διαβατών, περιοχής Θεσσαλονίκης», *Εκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση 1453-1851*, IV, Αθήνα 1993, 36.

γα αυτά της λαϊκής τέχνης δεν έχουν μελετηθεί συστηματικά, αν και παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον.

Όπως είναι γνωστό, κατά τη διάρκεια των παλαιολόγειων χρόνων (13ος-15ος αιώνας), περιορίζεται η χρήση του μαρμάρου στα τέμπλα, τα οποία σταδιακά αντικαθίστανται με ξύλινα, ξυλόγλυπτα ή γραπτά, γεγονός που γενικεύεται κατά την περίοδο της τουρκοκρατίας[12]. Σχετικά με τα γραπτά τέμπλα της υστεροπαλαιολόγειας περιόδου επισημαίνουμε ένα κενό, απουσία αναφορών ή δημοσιευμάτων που θα μπορούσαν να βοηθήσουν στην έρευνα.

Από τα παλαιότερα γραπτά τέμπλα που έχουμε υπόψη μας, το οποίο ωστόσο είναι αδημοσίευτο, είναι αυτό στον σπηλαιώδη ναό στο Globoko, στην Μεγάλη Πρέσπα της Αλβανίας (Εικ. 3). Το τέμπλο, το οποίο χρονολογείται από τον καθηγητή Ευθύμιο Ν. Τσιγαρίδα γύρω στο 1400[13], έχει υποστεί σημαντικές φθορές, ενώ σώζονται μόνο τμήματά του. Η διακόσμηση στα θωράκια αποτελείται από ρομβοειδή σχήματα, τα οποία περικλείουν ελισσόμενους βλαστούς. Συγγένεια με το παραπάνω παρουσιάζει και το τέμπλο στον σπηλαιώδη ναό της Παναγίας Blashtoijne στη μεγάλη Πρέσπα της Αλβανίας, το οποίο πιθανότατα χρονολογείται στο τέλος του 14ου με 15ο αιώνα[14], καθώς επίσης και το τέμπλο στον ναό των Αγίου Κωνσταντίνου και Ελένης στην Αχρίδα, της ίδιας εποχής (Εικ. 4)[15].

Παλαιό, σωζόμενο επίσης αποσπασματικά και με σημαντικές φθορές, είναι και το τέμπλο στο ναό της Παναγίας στο Τορνίκι Γρεβενών (Εικ. 5). Το τέμπλο αυτό, το οποίο είναι αδημοσίευτο, κατά πάσα πιθανότητα χρονολογείται το 1483, όπως και οι τοιχογραφίες του ναού[16]. Η διακόσμησή του, στο τμήμα της σωζόμενης ποδιάς, αποτελείται από συστάδα δέντρων, ενώ μας είναι άγνωστα τα άλλα θέματα που πιθανόν να έφερε, καθώς έχουν καταστραφεί. Οι ταινίες που πλαισιώνουν την ποδιά φέρουν διακόσμηση από ελισσόμενους βλαστούς με τρίφυλλο στο κέντρο, ενώ επάνω από τις δεσποτικές εικόνες, οι οποίες έχουν αφαιρεθεί, υπάρχει κόσμημα όπου κυριαρχεί ελισσόμενη ταινία. Ορισμένα τμήματα του τέμπλου φαίνεται ότι έχουν προστεθεί μεταγενέστερα.

---

12. Π. Χ. Παπαδημητρίου, *Η εξέλιξη του τύπου και της εικονογραφίας του βημοθύρου από τον 10ο έως και τον 18ο αιώνα*, ΚΒΕ/Βυζαντινά κείμενα και μελέται αρ. 49, Θεσσαλονίκη 2008, 59.

13. Για την πληροφορία και την παραχώρηση της φωτογραφίας ευχαριστώ θερμά τον καθηγητή Ε. Ν. Τσιγαρίδα.

14. *Εικόνες από τις ορθόδοξες κοινότητες της Αλβανίας*, κατ. έκθ. Θεσσαλονίκη 14 Μαρτίου – 12 Ιουνίου 2006, 34 (Δρακοπούλου).

15. Ευχαριστώ θερμά τον Επίκουρο Καθηγητή κ. Μαμαλούκο, για τις πληροφορίες και την ευγενική παραχώρηση του υλικού. Για το τέμπλο βλ. επίσης, Gojko Subotić, *L'Église des Saintes Constantin et Hélène a Ohrid,* Beograd 1971, (σερβικά με γαλλική περίληψη) 48, όπου ασπρόμαυρο σχέδιο. Ο Subotić χρονολογεί το τέμπλο στον 14ο αιώνα.

16. Για την πληροφορία ευχαριστώ θερμά τον καθηγητή Ε. Ν. Τσιγαρίδα.

Κατά τον 15ο με 16ο αιώνα πρέπει να υπήρχε μια έξαρση των γραπτών τέμπλων, ενώ από τον 17ο επικρατούν τα ξυλόγλυπτα, χωρίς να πάψουν να υπάρχουν τα γραπτά. Τα γραπτά τέμπλα επανεμφανίζονται με ιδιαίτερη συχνότητα από τον 18ο και κυρίως κατά τον 19ο αιώνα.

Ωστόσο, από τον 16ο και 17ο αιώνα λίγα εξακολουθούν να είναι τα γραπτά τέμπλα που γνωρίζουμε. Αναφέρω ενδεικτικά τα γραπτά τέμπλα που σώζονται στην Καστοριά, όπως αυτό στον ναό των Αγίων Αποστόλων των μέσων του 16ου αιώνα (Εικ. 6)[17] και το τέμπλο στον ναό του Αγίου Γεωργίου του Βουνού, το οποίο φαίνεται να ανήκει στον 16ο με 17ο αιώνα[18]. Τα τέμπλα αυτά φέρουν διακόσμηση από τάπητα, όπου αναπτύσσονται ανθικά σχέδια επηρεασμένα από την ισλαμική τέχνη. Επηρεασμένες από την ισλαμική τέχνη είναι και οι μορφές των οξύληκτων τόξων, που βρήκαν ευρύτατη διάδοση τον 16ο αιώνα, όχι μόνο στα Βαλκάνια αλλά και στη Δυτική Ευρώπη[19]. Η ιδιαιτερότητα των παραπάνω τέμπλων της Καστοριάς εντοπίζεται στο γείσο που φέρουν στο επάνω μέρος, επάνω από τα αποστολικά. Από την ίδια εποχή, να αναφέρω επίσης το τέμπλο της Μονής Αγίου Παντελεήμονα στην Αγιά Λάρισας, μεικτής τεχνικής, ξυλόγλυπτης και γραπτής, το οποίο χρονολογείται στα 1579/80[20].

Αργότερα, κατά τον 18ο με 19ο αιώνα, τα σωζόμενα παραδείγματα των γραπτών τέμπλων, όπως επισημάναμε παραπάνω, είναι πλέον πάρα πολλά. Ωστόσο, διαφοροποιούνται από τα προηγούμενα στη διακόσμησή τους, καθώς στα παραδοσιακά στοιχεία ενσωματώνονται και στοιχεία από τούς νεότερους μπαρόκ, ροκοκό ή νεοκλασικούς συρμούς.

Το τέμπλο στο καθολικό της Μονής Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Σισάνι παρουσιάζει μια θεματογραφία του συρμού κατά το πρώτο μισό του 19ου αιώνα. Τα θωράκια με τις παραστάσεις ανθοδοχείων είναι γνωστά σε ναούς της ευρύτερης Μακεδονίας, της Ηπείρου, της Θεσσαλίας[21], της Θράκης κ.α. Από το πλήθος των παραδειγμάτων, αναφέρω τα τέμπλα στο παρεκκλήσιο των Ο-

---

17. Το τέμπλο και φωτογραφία του μου επεσήμανε ο καθηγητής Ε. Ν. Τσιγαρίδας. Ευχαριστώ θερμά την κ. Αγγελική Στρατή, προϊσταμένη της Εφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων της Καστοριάς, για την άδεια δημοσίευσης της φωτογραφίας του τέμπλου.

18. Για έγχρωμη φωτογραφία του τέμπλου βλ. Ε. Ν. Τσιγαρίδας, *Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων σε ναούς της Μακεδονίας*, Θεσσαλονίκη 1999, Εικ. 123.

19. Στ. Σδρόλια, «Το τέμπλο της Μονής Παντελεήμονος Αγιάς (1579/80)», *Τριακοστό Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης*, Αθήνα 2010, 84.

20. Το τέμπλο αυτό δημοσίευσε η κ. Στ. Σδρόλια με μια σειρά άλλων γραπτών τέμπλων της περιοχής, όπως της Μονής του Γενεσίου της Θεοτόκου στο Πολυδένδρι Αγιάς, κ.ά. (Σδρόλια, Το τέμπλο, 83-84).

21. Βλ. για παράδειγμα το τέμπλο στην Αγία Μαρίνα Κισσού στο Πήλιο (Μακρής, *Η λαϊκή τέχνη*, 173-180). Τα θωράκια με τις παραστάσεις ανθοδοχείων είναι γνωστά και σε άλλους πηλιορείτικους ναούς.

σίων Βαρλαάμ και Ιωάσαφ και του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου της Μονής Καρακάλλου στο Άγιον Όρος[22], στον ναό του Αγίου Δημητρίου Διαβατών Θεσσαλονίκης[23], στον ναό του Αγίου Αθανασίου στην Καλλιθέα (Ρούδαρι) κοντά στην Πρέσπα[24], στον ναό του Αγίου Αθανασίου στη Σμίξη Γρεβενών[25], το κάτω μέρος (θωράκια) του τέμπλου της Μονής του Αγίου Παντελεήμονα στο νησί των Ιωαννίνων[26] και πολλά άλλα. Στο γραπτό τέμπλο του ναού του Αγίου Αντωνίου στη Θεσσαλονίκη, έργο του 18^{ου} με 19^{ο} αιώνα, τα θωράκια με τη διακόσμηση των ανθοδοχείων εμπλουτίζονται με την απόδοση μίμησης υφάσματος, που παραπέμπει σε σκηνικό θεάτρου (Εικ. 7).

Διαφορετική διακόσμηση παρουσιάζει το τέμπλο στο ναό της Παναγίας στο Ζευγοστάσι κοντά στην Καστοριά, το οποίο φέρει και επιγραφή με τη χρονολογία 1889 (Εικ. 8)[27]. Στο τέμπλο αυτό, ενδιαφέρουσα είναι και η χαριτωμένη

22. *Εικόνες Ιεράς Μονής Καρακάλλου*, Ευθύμιος Τσιγαρίδας – Κρίτων Χρυσοχοΐδης – Αγγελική Στρατή – Παρασκευή Παπαδημητρίου – Alexandra Trifonova – Γεώργιος Φουστέρης, Άγιον Όρος 2011, Εικ. 241 και Εικ. 235 αντίστοιχα.

23. Ο ναός του Αγίου Δημητρίου Διαβατών εντάσσεται σε ένα σύνολο ναών που ανεγέρθηκαν στη Θεσσαλονίκη κατά το 1840 με 1860 (Αθανασιάδου-Κωτίδου, Άγιος Δημήτριος, 31-41). Τα θωράκια με τις παραστάσεις ανθοδοχείων είναι γνωστά και σε άλλους ναούς του νομού της Θεσσαλονίκης.

24. Οι εικόνες του τέμπλου φυλάσσονται στον ναό της Αγίας Παρασκευής του χωριού (Ν. Μουτσόπουλος, *Βυζαντινά και Μεταβυζαντινά μνημεία της Μακεδονίας. Εκκλησίες του νομού Φλώρινας*, Θεσσαλονίκη 2003, 128-131, Εικ. 318-321). Στη Φλώρινα βλ. επίσης το τέμπλο στον ναό της Αναλήψεως στο χωριό Καρυές. Ο ναός της Αναλήψεως χτίστηκε, κατά την παράδοση, το 1870. Ωστόσο, στο γραπτό τέμπλο του ναού υπάρχουν εικόνες του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα (Μουτσόπουλος, *Εκκλησίες Φλώρινας*, 135-137, Εικ. 348-349). Ο ναός του Αγίου Νικολάου (γνωστός και ως Αγία Σωτήρα), στο Πλατύ κοντά στην Πρέσπα, χτισμένος σύμφωνα με την επιγραφή το 1591, διαθέτει γραπτό τέμπλο, μεταγενέστερο, λαϊκής τέχνης με ιδιαίτερο ενδιαφέρον (Μουτσόπουλος, *Εκκλησίες Φλώρινας*, 110-112, πιν. 224-225). Βλ. επίσης και σε άλλους ναούς στη Φλώρινα, όπως στο τέμπλο του ναού του Αγίου Νικολάου στις Πέτρες (Μουτσόπουλος, *Εκκλησίες Φλώρινας*, 241, πιν. 848), στο τέμπλο του ναού της Γεννήσεως της Θεοτόκου στις Κάτω Κλεινές (Μουτσόπουλος, *Εκκλησίες Φλώρινας*, 297-302, πιν. 1139-1141) κ.ά.

25. Σύμφωνα με την κτητορική επιγραφή, ο ναός οικοδομήθηκε το 1761, ενώ το τέμπλο φαίνεται να είναι έργο του 19^{ου} αιώνα και φέρει γραπτή διακόσμηση που συναντάμε στα αρχοντικά της Σιάτιστας και της Καστοριάς (Ν. Κ. Μουτσόπουλος, *Γρεβενά. Αρχαιότητες, Κάστρα, Οικισμοί, Μοναστήρια και Εκκλησίες του Νομού Γρεβενών*, Θεσσαλονίκη 2006, 314). Βλ. επίσης το τέμπλο στο ναό του Αγίου Δημητρίου, στο Μεσολούρι Γρεβενών. Σύμφωνα με την κτητορική επιγραφή, ο ναός οικοδομήθηκε το 1778, ενώ οι τοιχογραφίες φιλοτεχνήθηκαν το 1867 από τον Αδάμ. Χρήστου Κράια από τη Σαμαρίνα. Το τέμπλο φαίνεται να είναι επίσης έργο του 19^{ου} αιώνα (Μουτσόπουλος, *Γρεβενά*, 180).

26. *Monastères de l'île de Ioannina* 1993, πιν. 514 (Frafuisca Kefallonitou).

27. Το τέμπλο και φωτογραφία του μου επεσήμανε ο καθηγητής Ε. Ν. Τσιγαρίδας. Ευχαριστώ θερμά την κ. Αγγελική Στρατή, προϊσταμένη της Εφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων της Καστοριάς, για την άδεια δημοσίευσης της φωτογραφίας του τέμπλου.

λεπτομέρεια με τον κόκορα δίπλα στα Λυπηρά, αναφορά ασφαλώς στην τριπλή άρνηση του Πέτρου.

Ωστόσο, η πλέον χαρακτηριστική διακόσμηση στα θωράκια και στις ποδιές των τέμπλων είναι η ζωγραφική τοπίων με πόλεις, άνθη, φρούτα και άλλα μοτίβα μπαρόκ και ροκοκό[28]. Αναφέρουμε ενδεικτικά το τέμπλο στον ναό της Υπαπαντής στη Θεσσαλονίκη, το οποίο χρονολογείται το 1841 (Εικ. 9)[29]. Στις ζωγραφισμένες ποδιές του παραπάνω τέμπλου παριστάνονται τοπία με πύργους, μέγαρα και πόλεις που έχουν ευρωπαϊκά πρότυπα, όπως στις τοιχογραφίες αρχοντικών αλλά και άλλων μνημείων του 18ου και 19ου αιώνα. Οι παραστάσεις αποδίδονται σε γκριζογραφία, κάτι ανάλογο που παρατηρείται και σε τοιχογραφίες σπιτιών της Φιλιππούπολης στη Βουλγαρία[30].

Άλλες φορές, στα θωράκια των τέμπλων αποδίδονται θέματα από την Παλαιά Διαθήκη, όπως στο τέμπλο της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Λιβαδάκι Δράμας του τέλους του 19ου αιώνα[31], κ.α. Εδώ βέβαια πρόκειται για τέμπλο μικτής τεχνικής, ξυλόγλυπτης και γραπτής, φαινόμενο σύνηθες σε πολλά τέμπλα, όπως αυτό του Αγίου Παντελεήμονα Αγιάς[32], της Μονής Ροζηνού στο Μελένικο (1732)[33], της Αγίας Παρασκευής Δομαβιστίου, του Αγίου Αθανασίου Διδυμοτείχου (Εικ. 10) και πολλών άλλων, όπου τα τέμπλα είναι ξυλόγλυπτα αλλά οι ποδιές γραπτές. Άλλες φορές, απλά προστίθενται νεώτερα τμήματα στα παλαιά τέμπλα, όπως αυτό της Παναγίας Βλαχερνίτισσας στην Άρτα.

Στον Άγιο Αθανάσιο Διδυμότειχου, στις ποδιές του ξυλόγλυπτου τέμπλου του 1835 (Εικ. 10)[34], παριστάνονται σε μονοχρωμία, άλλοτε σε γκρίζο και άλλοτε σε φαιό, θαλάσσια τοπία ή οικοδομήματα, ίσως μοναστηριακά συγκροτήματα σε ειδυλλιακά τοπία[35]. Η συνήθεια να αποδίδονται θέματα κοσμικής ζωγραφικής, ιδιαίτερα τοπία, στις ποδιές των τέμπλων θα πάρει μεγάλη εξάπλω-

28. Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων Θεσσαλονίκης: *Η Θεσσαλονίκη και τα μνημεία της*, Θεσσαλονίκη 1985, 149.

29. *Η Θεσσαλονίκη και τα μνημεία της*, 154.

30. Βλ. R. Anguelova, *«Βουλγαρία» - Βαλκανική Παραδοσιακή Αρχιτεκτονική*, Αθήνα 1993, 144, Εικ. 141.

31. Μ. Παρχαρίδου, *Ταπεινή ωραιότητα*, (χ.τ.ε.)1999, 40.

32. Σδρόλια Το τέμπλο, 83-84.

33. Ν. Ζήκος – Κ. Τσουρής – Κ. Παυλικιανόφ, *Τα Μοναστήρια του Στρυμόνα και της Ροδόπης*, Αθήνα 2010, 125.

34. *ΑΔ* 27 (1972), Β' 2: Χρονικά, Αθήνα 1977, 578. Λ. Συνδίκα-Λαούρδα, Ε. Γεωργιάδου-Κούντουρα, *Ναοί του 19ου αιώνα στο Διδυμότειχο και στο Σουφλί*, Θεσσαλονίκη 2004, 27-31.

35. Ορισμένα θέματα επαναλαμβάνονται δύο φορές, ενώ στους τέσσερις γωνιαίους ταμπλάδες τα θέματα πλαισιώνονται από παραπετάσματα που συγκρατούνται στα πλάγια με ταινίες.

ση και στα νησιά του Αιγαίου (π.χ. στην Νάουσα της Πάρου, στη Σίφνο κ.α.) κατά τον 18ο και κυρίως τον 19ο αιώνα[36].

Το τέμπλο στη Μονή Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Σισάνι έχει έκδηλη την επίδραση της κοσμικής λαϊκής τέχνης[37] του τέλους του 18ου με 19ο αιώνα, η οποία χρησιμοποιήθηκε στη διακόσμηση εσωτερικών χώρων, σε ταβάνια, ξύλινες πόρτες και ντουλάπια ή σε άλλες επενδύσεις στα αρχοντικά σπίτια σε περιοχές της Δυτικής Μακεδονίας (Εικ. 11)[39], της Ηπείρου, της Θεσσαλίας κ.α[39]. Οι παραπάνω περιοχές διεδραμάτισαν σημαντικό ρόλο στις οικονομικές δραστηριότητες του Ελληνισμού κατά τη συγκεκριμένη εποχή, κυρίως στο εμπόριο με την Κεντρική Ευρώπη[40], απ' όπου και επηρεάστηκε η τέχνη αυτή. Η Εράτυρα (γειτονική κωμόπολη του Σισανίου), για παράδειγμα, ακμάζει κατά τον 18ο αιώνα, καθώς αναπτύσσει εμπορική δραστηριότητα με την Αυστροουγγαρία, τη Σερβία και τη Ρουμανία, ανάπτυξη που συνεχίζεται και κατά τον 19ο αιώνα[41]. Δεν είναι, λοιπόν, τυχαίο ότι στην Εράτυρα (Σέλιτσα), κέντρο όπου ασκήθηκε η ζωγραφική τέχνη, σώζονται μερικές διακοσμήσεις σπιτιών[42], οι οποίες χρονολογούνται από το δεύτερο μισό του 18ου και όλο τον 19ο αιώνα. Παράλληλα, στην περιοχή διασώζονται ζωγραφιστά τέμπλα, όπως αυτό του ναού της Αγίας Παρασκευής Δομαβιστίου, του Αγίου Νικολάου Εράτυρας (Εικ. 12), κ.α., που φανερώνουν την άμεση συσχέτιση των ζωγράφων των τέμπλων και των ζωγράφων των αρχοντικών (βλ. Εικ. 11). Άλλωστε, είναι γνωστό ότι οι αγιογράφοι αυτή την περίοδο αναλαμβάνουν και τη διακόσμηση σπιτιών[43].

---

36. Μ. Γαρίδης, *Διακοσμητική ζωγραφική, Βαλκάνια – Μικρασία 18ος–19ος αιώνας, Μπαρόκ και Ροκοκό. Ανατολική και Βυζαντινή κληρονομιά*, Αθήνα 1996, 72.

37. Ο Σπητέρης αναφέρει ότι η τέχνη αυτή χαρακτηρίζεται σαν λαϊκή τέχνη, χωρίς να εξηγείται ή να δικαιολογείται κάτι τέτοιο, καθώς δεν εξετάστηκε στην εξελικτική της πορεία. Βλ. Τ. Σπητέρης, *Τρεις αιώνες νεοελληνικής Τέχνης 1660-1967*, τομ. Α', Αθήνα 1979, 122-163.

38. Η διακόσμηση αυτή είναι χαρακτηριστική των αρχοντικών της Σιάτιστας, όπου οι ξύλινες ντουλάπες, «οι μεσάντρες», και άλλα ξύλινα μέρη έχουν την ίδια εργασία και τα ίδια μοτίβα με τέμπλα ναών της Σιάτιστας. Βλ. Α. Δάρδας, *Ο ιερός ναός των Ταξιαρχών και Τριών Ιεραρχών Σιάτιστας και ο κτίτορας αυτού Ιωνάς μοναχός*, Θεσσαλονίκη 1982, 12. Γαρίδης, *Διακοσμητική ζωγραφική*, 38 κ.ε. Για τα αρχοντικά της Σιάτιστας Βλ. επίσης, Ν. Κ.. Μουτσόπουλος, «Τα αρχοντικά της Σιάτιστας», *Ε Ε Π Σ ΑΠΘ*, 1964.

39. Γαρίδης, *Διακοσμητική ζωγραφική*, 35 κ.ε.

40. Γαρίδης ό.π., 14.

41. Κ. Μακρής, *Οι τοιχογραφίες των σπιτιών της Εράτυρας - Σέλιτσας*, Θεσσαλονίκη 1986, 9.

42. Μακρής, *Οι τοιχογραφίες*. Δ. Αιβάζογλου-Δόβα, «Εράτυρα», *Ελληνική Παραδοσιακή Αρχιτεκτονική*, τομ. 7, Αθήνα 1990, 282, 294, 296-297. Γαρίδης, *Διακοσμητική ζωγραφική*, 70.

43. Αναφέρουμε ενδεικτικά την περίπτωση του Πηλίου και των Χιοναδιτών, όπου σώζονται τα ονόματα αγιογράφων – ζωγράφων. Βλ. Μακρής, *Η λαϊκή τέχνη*, 170-182 και Κ. Μακρής, *Χιοναδίτες ζωγράφοι. 65 λαϊκοί ζωγράφοι από το χωριό Χιονάδες της Ηπείρου*, Αθήνα 1981, 19-28.

Θεωρούμε, λοιπόν, πιθανό ότι σε αυτούς τους ζωγράφους των κοσμικών κτιρίων της Εράτυρας ανήκει και ο αγιογράφος των εικόνων του τέμπλου της Μονής Κοιμήσεως της Θεοτόκου, όπως και του ίδιου του τέμπλου.

Οι εικόνες του τέμπλου[44] έχουν φιλοτεχνηθεί, σύμφωνα με την επιγραφή στην εικόνα της Κοιμήσεως της Θεοτόκου[45], στις αρχές του 19ου αιώνα, συγκεκριμένα το 1821, από ντόπιο αγιογράφο Ερατυρέα, τον εκ Σελίτζης Γεώργιο[46], με δαπάνη του ηγουμένου και επιστάτη του μοναστηριού Θεοφάνη, ο οποίος είναι γνωστός από αφιερώσεις του και σε άλλα μοναστήρια[47].

Σε ό,τι αφορά τον ζωγράφο Γεώργιο από την Σέλιτζα, υπάρχει πρόβλημα ταύτισής του με τον ζωγράφο Γεώργιο Εμμανουήλ. Ο Μακρής[48] τους αναφέρει ως δυο διαφορετικούς ζωγράφους, θεωρώντας τον πρώτο ως καλλιτέχνη των εικόνων στη Μονή της Κοιμήσεως[49]. Επίσης, ο Χατζηδάκης αναφέρει ως ζωγράφο των εικόνων του τέμπλου της Μονής τον Γεώργιο[50], χωρίς να αναφέρει άλλο ζωγράφο Γεώργιο από την Σέλιτζα. Τέλος ο Δάρδας, μελετητής

44. Εκτός από την εικόνα του αρχαγγέλου Μιχαήλ, η οποία, όπως αναφέραμε, είναι μεταγενέστερη.

45. Στην εικόνα της Κοιμήσεως της Θεοτόκου υπάρχει η εξής επιγραφή: *Βλέπεις ὦ φίλε εἰκόνας τὰς θειωτάτας | τάς καὶ εὐτάκτους τὰς μεγαλοπρεπεστάτας. | Βλέπεις τὸ τέμπλον ὁμοῦ καὶ ταύτας \ ἐνθρονισμένας ὡς περικαλεστάτας ἱστορισμένας ἀδρὰ ἐπιμελείᾳ \ ἐν εὐλαβείᾳ ἅμα δὲ καὶ εὐκλείᾳ | παρὰ τοῦ Θεοφάνους τοῦ ἱερομονάχου \ τοῦ ἐκ Σελίτζης κυροῦ Ἀθανασιάδου \ τοῦ καὶ ἡγουμένου περισπουδάστου | ἐν τῇ μονῇ τῇδε καὶ ἐπιστάτου \ 1821 Δεκεμβρίου 10 \ Διὰ χειρός δὲ Γεωργίου ζωγράφου ἐκ Σελίτζης.*

46. Στην Εράτυρα καλλιεργήθηκε η ζωγραφική τέχνη στο μοναστήρι του Αγίου Αθανασίου (Γιομπλάκης, Αθανάσιος, *Η Εράτυρα*, Θεσσαλονίκη 1985, 279-289. Βαρσαμίδης Αθανάσιος, «Αγιογράφοι Ανασελίτσας Κοζάνης», *Χρονικά. Μακεδονική Φιλεκπαιδευτική Αδελφότης*, Θεσσαλονίκη 1988, 142-148).

47. Ο Θεοφάνης είναι γνωστός από αφιερώσεις του και σε άλλες φορητές εικόνες, όπως της Αγίας Τριάδας 1821 (όπου είναι χαραγμένο: *Βλέψον θεατά εἰκόνα θειοτάτην / θεῖος γὰρ ἔρως τουτοΐ Θεοφάνους / τριάδα φέρει δημιουργοῦ τῶν ὅλων / ἥτις παρέξει ψυχικὴν σωτηρίαν / 1821 Δεκεμβρίου 12. Μοναστήριον Σισάν. / Ὁ Θεοφάνης ἡγούμενος*), και σε δυο επάργυρες της Παναγίας με χρονολογίες 1832 (όπου αναγράφεται: *Διὰ συνδρομῆς καὶ δαπάνης τοῦ πανοσιωτάτου καθηγουμένου τῆς αὐτῆς μονῆς κυρίου Θεοφάνους ἱερομονάχου 1832 Σεπτεμβρίου 27 καὶ ἡγουμένου. Ηοάννης Χρισικός. Σισάνι μοναστήρι)* και 1840 (όπου είναι χαραγμένο: *Διὰ συνδρομῆς καὶ δαπάνης τοῦ πανοσιωτάτου καθηγουμένου τῆς αὐτῆς μονῆς κυρίου Θεοφάνους 1840 Ἀπριλίου πρώτι Ἰωάννου Μιχάλη, Πλατζηότις. Δράμια 306), γίνεται μνεία του καθηγουμένου της αυτής μονής κυρίου Θεοφάνους Ιερομόναχου*, καθώς και στην τοιχογραφία του αγίου Αθανασίου στο κογχωτό πλαίσιο, στο υπέρθυρο της εισόδου του καθολικού της Μονής Αγίου Αθανασίου Εράτυρας με χρονολογία 28 Μαΐου 1826 (Δάρδας, *Μοναστήρια Σισανίου και Σιατίστης*, 129).

48. Μακρής, *Οι τοιχογραφίες*, 17.

49. Μακρής *ό.π.*, 17. Τσούρκας, Σισάνιον, 24-34.

50. Μ. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450–1830)*, τομ. 1, Αθήνα 1987, 227, όπου Γεώργιος (50).

των ναών της περιοχής, αναφέρει ως ζωγράφο των εικόνων τον Γεώργιο Εμμανουήλ[51], ο οποίος φιλοτέχνησε κι άλλες εικόνες[52]. Κατά την άποψή μας, τόσο από την υπογραφή (καθώς ο δεύτερος υπογράφει ως Γεώργιος Εμμανουήλ και όχι απλά Γεώργιος), όσο κυρίως από την τεχνοτροπία, πρόκειται για δυο διαφορετικούς ζωγράφους, από τους οποίους ο Γεώργιος είναι ο καλλιτέχνης των εικόνων της Μονής Κοιμήσεως της Θεοτόκου Σισανίου. Πρόσφατα εντοπίσαμε άλλη μια ενυπόγραφη εικόνα του ζωγράφου Γεωργίου στον ναό του Αγίου Νικολάου στη Βλάστη Κοζάνης. Πρόκειται για αδημοσίευτη εικόνα του αγίου Ευσταθίου με σκηνές του βίου του, του 1828[53], της οποίας η τεχνοτροπία και ο τύπος των γραμμάτων παραπέμπουν με σιγουριά στον ίδιο καλλιτέχνη.

Έχουμε, επίσης, την άποψη ότι τόσο οι δεσποτικές εικόνες, όσο και η διακόσμηση του τέμπλου της Μονής παρουσιάζουν καλλιτεχνικές ομοιότητες. Τα πλούσια διακοσμημένα μπαρόκ – ροκοκό πλαίσια με άφθονα φυλλώματα και γιρλάντες, καθώς και η τάση προς μια περισσότερο νατουραλιστική απόδοση του τοπίου οδηγούν στο να αποδώσουμε το σύνολο του τέμπλου με τις εικόνες του στον ζωγράφο Γεώργιο.

Κλείνοντας, να σημειώσουμε ότι τα γραπτά τέμπλα παρουσιάζουν ένα πλούτο, εν πολλοίς, ανεξερεύνητο, καθώς δείγματά τους σώζονται τουλάχιστον από τα τέλη του 14^{ου} με αρχές του 15^{ου} αιώνα. Φαίνεται, επίσης, ότι παρουσιάζουν μια διάρκεια στο χρόνο, με ιδιαίτερη άνθηση κατά τον 16^{ο}, τον 18^{ο}, και κυρίως τον 19^{ο} αιώνα, λόγω των οικονομικών συνθηκών της εποχής, η δε οργάνωση και η διακόσμησή τους ποικίλουν ανάλογα με τις τάσεις κάθε εποχής.

---

51. Δάρδας, *Μοναστήρια Σισανίου και Σιατίστης*, 128-129. Σύμφωνα με τα όσα αναφέρει ο Μακρής, ο Γεώργιος Μανουήλ φαίνεται να ανήκει σε οικογένεια ζωγράφων, καθώς είναι σύγγαμπρος του Παπαζήκου, με τον οποίο εργάζεται μαζί και στο Άγιον Όρος. Οι δύο γιοί του, Ιωάννης και Εμμανουήλ, αναφέρονται επίσης ως ζωγράφοι (Μακρής *Οι τοιχογραφίες*, 17). Για τον Γεώργιο Μανουήλ βλ., επίσης, Β. Στρέμπας, «Λαϊκή ζωγραφική της Εράτυρας», *Τα Χνάρια* 5 (1983), 39.

52. Βλ. την εικόνα του αγίου Κυπριανού, η οποία σύμφωνα με τις πηγές υπήρχε στο μοναστήρι της Αγίας Παρασκευής Δομαβιστίου (Δάρδας, *Μοναστήρια Σισανίου και Σιατίστης*, 128) και εικόνες στον Άγιο Αθανάσιο Αξιοκάστρου και στον Άγιο Αθανάσιο Τσοτυλίου (Μ. Καλινδέρης, *Γραπτά μνημεία από τη Δυτική Μακεδονία χρόνων τουρκοκρατίας*, Πτολεμαΐς, τύποις «Επαρχιακής Φωνής», 1940, 30. Γιομπλάκης, *Η Εράτυρα*, 279-289. Βαρσαμίδης, Αγιογράφοι Κοζάνης, 142-148, κυρίως 144. Δημ. Μακρή, «Το μοναστήρι της Αγίας Τριάδος ή της Λαριούς, πλούσιο σε εικόνες και τοιχογραφίες», *Μακεδονική Ζωή* 150 (1978), 22-25. Τσούρκας, Σισάνιον, 3. Καλινδέρης, *Γραπτά μνημεία*, 30-31). Η εικόνα της Αγίας Τριάδας, αν και δεν έχει όνομα ζωγράφου, πρέπει να έχει φιλοτεχνηθεί από τον Γεώργιο Μανουήλ, που ζωγράφισε το ίδιο έτος και τις εικόνες του τέμπλου. Οι επάργυρες εικόνες της Παναγίας φυλάσσονται σήμερα στο μοναστήρι της Παναγίας Μικροκράστρου.

53. Η εικόνα είναι υπό μελέτη και θα δημοσιευθεί σύντομα.

Το τέμπλο της Μονής της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Σισάνι, για παράδειγμα, είναι ένα δείγμα μιας έκφρασης της λαϊκής τέχνης. Αυτή η διάρκεια των γραπτών τέμπλων μέσα στο χρόνο, καθώς και η ποικιλία της διακόσμησης που παρουσιάζουν τα καθιστά ενδιαφέροντα και ελπίζουμε στο μέλλον σε μια συστηματική καταγραφή και μελέτη του υλικού αυτού.



Εικ. 1. Σισάνι. Το τέμπλο της Μονής της Κοιμήσεως της Θεοτόκου.



Εικ. 2. Σισάνι. Το τέμπλο της Μονής της Κοιμήσεως της Θεοτόκου. Η εικόνα της Κοίμησης της Θεοτόκου.



Εικ. 3. Μεγάλη Πρέσπα Αλβανίας. Το τέμπλο στον σπηλαιώδη ναό στο Globoko. Θωράκιο.



Εικ. 4. Αχρίδα. Το τέμπλο στον ναό των Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης. Θωράκιο.



Εικ. 5. Τορνίκι Γρεβενών. Το τέμπλο στο ναό της Παναγίας.



Εικ. 6. Καστοριά. Το τέμπλο στο ναό των Αγίων Αποστόλων.



Εικ. 7. Θεσσαλονίκη. Το τέμπλο στον ναό του Αγίου Αντωνίου. Θωράκια.



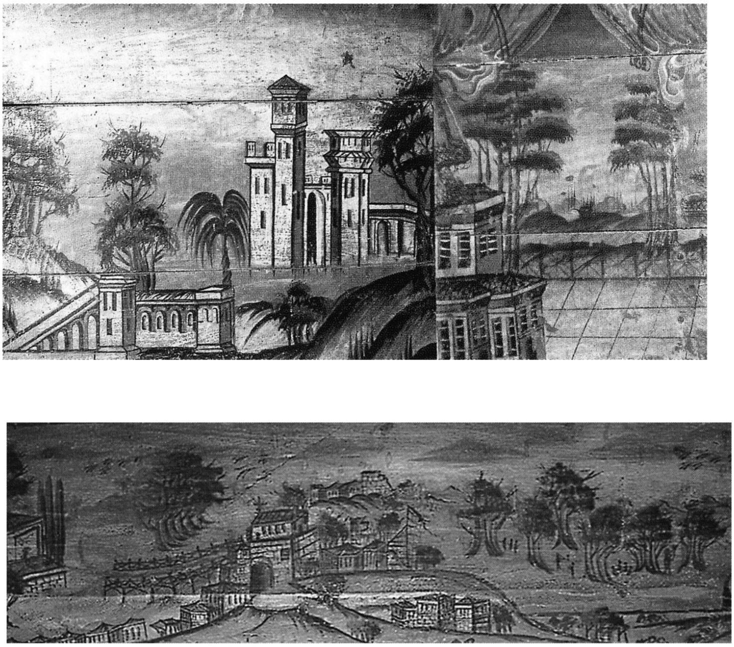
Εικ. 8. Ζευγοστάσι Καστοριάς. Το τέμπλο στον ναό της Παναγίας.



Εικ. 9. Θεσσαλονίκη. Το τέμπλο στο ναό της Υπαπαντής.



Εικ. 10. Διδυμότειχο. Το τέμπλο στο ναό του Αγίου Αθανασίου.



Εικ. 11. Σιάτιστα. Αρχοντικό Μανούσι (1762-1763)



Εικ. 12. Εράτυρα. Το τέμπλο στο ναό του Αγίου Νικολάου.

Ανδρομάχη Κατσελάκη

ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΟΥ 19ου ΑΙΩΝΑ ΣΤΟΝ ΑΓΙΟ ΝΙΚΟΛΑΟ ΕΡΕΤΡΙΑΣ

Στο νησί της Εύβοιας από χρόνια οι ερευνητές έχουν επισημάνει και αναδείξει τον μεγάλο σε έκταση και σπουδαίο σε ποιότητα μνημειακό ζωγραφικό πλούτο, που διασώζεται στις βυζαντινές και μεταβυζαντινές εκκλησίες του νησιού[1]. Αντίθετα σπάνια έχουν εντοπίσει ανάλογα δείγματα στη ζωγραφική των φορητών εικόνων. Από τις λιγοστές περιπτώσεις είναι η Συλλογή μεταβυζαντινών εικόνων που φυλάσσονται στον ναό του Αγίου Νικολάου στην Ερέτρια. Η Συλλογή περιλαμβάνει επίσης ζεύγη βημοθύρων, σταυρούς τέμπλων και σημαντικό αριθμό λειτουργικών σκευών και ιερών κειμηλίων.

Η Ερέτρια, η άλλοτε ακμαία και κραταιά πόλη της αρχαιότητας, παρήκμασε σταδιακά από τον 1ο μ.Χ. αιώνα και εξής, ενώ μετά τον καταστροφικό σεισμό του 511 μ.Χ. ερημώθηκε και περιέπεσε στην αφάνεια[2]. Η πρώτη αναφορά και η επανανακάλυψη της πόλης γίνεται στα μέσα του 15ου αιώνα, όταν ο ακάματος ιταλός ουμανιστής και περιηγητής Κυριακός ο Αγκωνίτης θα επισκεφθεί την πόλη στα 1436 και θα σημειώσει στα Commentaria του «... στην Εύβοια βρίσκεται η Ερέτρια, μεγάλη πόλη στα παράλια σε απόσταση περίπου 15 μιλίων από τον Εύριπο...»[3]. Ωστόσο, μόλις από τον 19ο αιώνα και εξής η Ερέτρια θα αρχίσει να προσελκύει σταθερά και συστηματικά το ενδιαφέρον των περιηγητών και στη συνέχεια των ερευνητών, των αρχιτεκτόνων ακόμα και των καλλιτεχνών, ανάμεσά τους ο William Martin Leake, ο Ludwig Ross, ο Eduard Schaoubert, ο Αλέξανδρος Ραγκαβής και πολλοί άλλοι, οι οποίοι, από τα ορατά αρχαία αρχιτεκτονικά λείψανα, επιχειρούν να ανασυνθέσουν το λαμπρό

---

1. Μ. Εμμανουήλ, Η μνημειακή ζωγραφική στην Εύβοια κατά την περίοδο της Φραγκοκρατίας, *Αρχαιολογία* 42(1992), 76-80, όπου και συγκεντρωμένη βιβλιογραφία για τα μνημεία της Εύβοιας. Δ. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, Αρχαιολογικά βυζαντινής και μεταβυζαντινής Εύβοιας (Ιστορικό πλαίσιο-Μνημεία-Προβλήματα και αιτήματα), *Αρχαιολογία* 42(1992), 63-75.

2. *Ερέτρια. Οδηγός της αρχαίας πόλης*, Ελβετική Αρχαιολογική Σχολή στην Ελλάδα, Friburg 2004 (στο εξής: *Ερέτρια*). F.Pajor, *Ερέτρια, Νέα Ψαρά, Το Χρονικό μιάς πολιτείας*, Αθήνα 2010, σ. 22-33 (στο εξής: Pajor, *Ερέτρια, Νέα Ψαρά*).

3. *Ερέτρια* 2004, 56. Pajor, *Ερέτρια, Νέα Ψαρά*, 44-45, εικ. 20, 29.

της παρελθόν και συνάμα να θέσουν τις βάσεις για τη σύγχρονη πόλη[4].

Ωστόσο, η ιστορία της νέας πόλης, η οποία αναδύεται μέσα από την αρχαία, θα συνδεθεί άρρηκτα με αυτήν του νεοελληνικού κράτους[5]. Μετά την καταστροφή των Ψαρών στα 1824 και την παραχώρηση της Εύβοιας από τους Οθωμανούς στα 1833, οι Ψαριανοί εγκαθίστανται στην Ερέτρια, οπότε έκτοτε και μέχρι το 1960 η ευβοϊκή πόλη θα είναι γνωστή ως τα Νέα Ψαρά[6]. Στην προσπάθεια ανασυγκρότησης της πόλης και μέσα στο γενικό πλαίσιο αναγέννησης των πόλεων της αρχαιότητας στην ελληνική επικράτεια, κίνηση του Καποδίστρια με ιδιαίτερο ιδεολογικό περιεχόμενο, ανατίθεται ο σχεδιασμός της στον αρχιτέκτονα Eduard Schaoubert[7]. Βασισμένος στο λεπτομερές τοπογραφικό διάγραμμα του Beck, ο γερμανός αρχιτέκτονας σχεδιάζει τη σύγχρονη Ερέτρια με άνοιγμα προς το λιμάνι και προβλέπει την ανέγερση πολλών δημόσιων κτιρίων, ανάμεσά τους βιβλιοθήκη, καθαρτήριο, νοσοκομείο και αγορά, τα οποία δυστυχώς ουδέποτε υλοποιήθηκαν[8]. Εξαίρεση αποτελεί ο ναός του Αγίου Νικολάου, ο οποίος δεσπόζει στο 349ο οικοδομικό τετράγωνο, στο δυτικό τμήμα της πόλης[9]. Ο ναός, μονόκλιτος αρχικά, ολοκληρώθηκε στα 1835[10], ενώ η σημερινή του μορφή είναι αποτέλεσμα μεταγενέστερων επεμβάσεων.

Σχεδόν έναν αιώνα αργότερα, και μετά τη Συνθήκης της Λωζάνης στα 1923, η Ερέτρια θα δεχθεί ένα νέο κύμα προσφύγων, από τη Μικρά Ασία αυτή τη φορά, οι οποίοι θα εγκατασταθούν στα νοτιοανατολικά και νοτιοδυτικά της πόλης[11]. Με το πέρασμα του χρόνου η γραφική κωμόπολη εξελίσσεται σε τουριστικό θέρετρο της νεοελληνικής πρωτεύουσας[12].

Σε επίσκεψή μου στον ναό του Αγίου Νικολάου το καλοκαίρι του 2009, ιδιαίτερη εντύπωση μου προξένησαν οι εικόνες που κοσμούν το εσωτερικό του, αφενός λόγω των μεγάλων διαστάσεών τους, και αφετέρου λόγω των εικονογραφικών και τεχνοτροπικών τους χαρακτηριστικών. Σύμφωνα με τις επιγραφικές τους μαρτυρίες χρονολογούνται στον 19ο αιώνα.

Εξαίρεση αποτελεί η εικόνα της Παναγίας βρεφοκρατούσας (διαστ: 108×78 εκ.) (Εικ. 1). Η Θεοτόκος σοβαρή και συνάμα θλιμμένη, στρέφει το

4. *Ερέτρια* 2004, 57-59. Pajor, *Ερέτρια, Νέα Ψαρά*, 45-61.

5. Για το θέμα της επανίδρυσης των ελληνικών πόλεων μετά την Ανεξαρτησία και την ίδρυση του νέου ελληνικού κράτους βλ. Pajor, *Ερέτρια, Νέα Ψαρά*, 66-77.

6. *Ερέτρια*, 60. Pajor, *Ερέτρια, Νέα Ψαρά*, 78.

7. *Ερέτρια*, 62-63. Pajor, *Ερέτρια, Νέα Ψαρά*, 174-175.

8. Pajor, *Ερέτρια, Νέα Ψαρά*, 78-97, εικ. 63, 64, 66, 70 και ιδιαίτερα για τα δημόσια κτίρια βλ. αυτόθι σ. 95-96, 121-123.

9. Pajor, *Ερέτρια, Νέα Ψαρά*, 131-133, εικ. 64, 106, 107.

10. Pajor, *Ερέτρια, Νέα Ψαρά*, 131, εικ. 106, 107.

11. Pajor, *Ερέτρια, Νέα Ψαρά*, 145-146, εικ. 125.

12. Pajor, *Ερέτρια, Νέα Ψαρά*, εικ. 101.

μελαγχολικό της βλέμμα προς τον θεατή, κρατεί στην αριστερά τον μικρό Χριστό, ενώ με τη δεξιά, σε στάση δέησης, μεταφέρει τις παρακλήσεις των πιστών στον Υιό της. Κάτω από την επωνυμία *Η ΕΛΕΟΥCΑ* στο ύψος του λαιμού της, απλώνεται η χρονολογία *͵αψκστ΄* = 1726. Εικονογραφικά η σύνθεση αναπαράγει τον δόκιμο τύπο της Παναγίας Ελεούσας, όπως αυτός αποκρυσταλλώθηκε στα εργαστήρια των κρητικών ζωγράφων στα μέσα του 15ου αιώνα, με χαρακτηριστικό παράδειγμα την πολύτιμη εικόνα σε ιδιωτική συλλογή της Κέρκυρας (μέσα ή τρίτο τέταρτο 15ου αι.)[13]. Πράγματι, στην εικόνα της Ερέτριας επαναλαμβάνονται με συνέπεια τα τυπικά στοιχεία της παράστασης, όπως η κλίση της κεφαλής της Θεοτόκου προς τον θεατή, η στροφή του παιδιού προς τη μητέρα του και το κροσσωτό μαφόριο της Παναγίας[14].

Με την εικόνα της Ελεούσας μπορεί να συνδεθεί αυτή του Χριστού ημίσωμου, στον τύπο του Παντοκράτορα (διαστ: 108×78 εκ.) (Εικ. 2). Ο Χριστός, σε τύπο που διαμορφώνεται στους όψιμους μεταβυζαντινούς χρόνους και θα επικρατήσει στην καλλιτεχνική παραγωγή της Βαλκανικής κατά τον 18ο-19ο αιώνα[15], εικονίζεται μέχρι την οσφύ, σα να είναι όρθιος. Έχει λυτή βοστρυχωτή κόμη, που πέφτει συμμετρικά στους δύο ώμους, ενώ το βαθυγάλανο ιμάτιο τυλίγεται με πλούσιες πτυχώσεις γύρω από τον κορμό αφήνοντας ελεύθερο τον δεξιό του ώμο. Ωστόσο, η εικόνα τις Ερέτριας αποκλίνει ελαφρά από τις παραστάσεις του 18ου-19ου αιώνα, καθώς ο Κύριος κρατεί κλειστό κώδικα με πολύτιμη στάχωση, αντί του ανοικτού που συνηθίζεται.

Στις δύο εικόνες της Συλλογής, του Χριστού Παντοκράτορα και της Παναγίας Ελεούσας, τα έντονα και σφιχτά περιγράμματα, η γραμμική απόδοση της πτυχολογίας των φορεμάτων, η επίπεδη έκφραση των μορφών με τα αδρά και κάπως δύσμορφα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά φανερώνουν έναν ζωγράφο χωρίς ιδιαίτερες καλλιτεχνικές αρετές, ενήμερο ωστόσο των δόκιμων εικονογραφικών τύπων αλλά και των τάσεων της εποχής του.

Οι όμοιες διαστάσεις των δύο έργων, τα θέματα, οι τεχνικές ομοιότητες της κατασκευής και οι τεχνοτροπικές αναλογίες στην απόδοση των ιερών μορφών, η κοινή λιτή χρωματική κλίμακα και τέλος τα ίχνη των αριθμών *26* στο ύψος του αριστερού ώμου του Χριστού, μας επιτρέπουν την υπόθεση ότι πρόκειται για ζεύγος δεσποτικών εικόνων και επομένως ότι προέρχονται από το ίδιο, μεγάλων διαστάσεων, τέμπλο.

---

13. Π. Λ. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, Αθήνα 1990, αριθ. 6 (στο εξής: Βοκοτόπουλος, *Κέρκυρα*).

14. Για την προέλευση της προσωνυμίας βλ. Βοκοτόπουλος, *Κέρκυρα*, 14.

15. Για τη διαμόρφωση του τύπου και συγκεντρωμένα παραδείγματα βλ. Α. Κατσελάκη-Μ. Νάνου, *Ανθίβολα από τους Χιονιάδες. Συλλογή Μακρή-Μαργαρίτη*, Αθήνα 2009, αριθ. 5 (Α. Κατσελάκη)(στο εξής: Κατσελάκη-Νάνου, *Ανθίβολα*).

Στη Συλλογή της Ερέτριας σώζεται ένα δεύτερο ζεύγος δεσποτικών εικόνων, οι οποίες χρονολογούνται σύμφωνα με τις αφιερωτικές επιγραφές στα 1872. Η εικόνα του Χριστού αποτελεί δωρεά της Αγγελικής Μπερίνου (διαστ: 111,5×71,8 εκ.)[16], ενώ η εικόνα της Παναγίας βρεφοκρατούσας της Ασπασίας Μαυρογιάννη (διαστ: 110×72 εκ.)[17]. Και τις δύο υπογράφει ο Χαλκιδαίος ζωγράφος Ιωάννης Μπασδέκης. Οι εύσωμες μορφές με τα μικρά, δυσανάλογα κεφάλια, τα παχουλά χέρια και τη δυτικότροπη διάθεση, εμφανή κυρίως στη ρέουσα πτυχολογία των φορεμάτων με τις πυκνές χρυσοκοντυλιές, στη γλυκερή και επίπεδη έκφραση των προσώπων, στη διευθέτηση της επιμελημένης κόμης, που αποδίδεται με λεπτολόγο διάθεση, και στις άνετες στάσεις των μορφών με τις κομψές χειρονομίες, δηλοποιούν ότι ο ντόπιος ζωγράφος κινείται με άνεση ανάμεσα στις δύο καλλιτεχνικές παραδόσεις, τη βυζαντινή και τη δυτική, αποδίδει ωστόσο τα θέματά του με τρόπο περισσότερο ακαδημαϊκό.

Στη διαπίστωση αυτή συνηγορεί και η εικονογραφική διατύπωση των θεμάτων. Ο Χριστός εικονίζεται καθιστός, αν και δεν διακρίνεται θρόνος, να έχει το βλέμμα στυλωμένο στον θεατή και να κρατεί με το αριστερό χέρι ανοιχτό Ευαγγέλιο από κάτω. Έχει πυκνή καστανή κόμη, που αποδίδεται με ιδιαίτερη επιμέλεια και απολήγει σε πλούσιους βοστρύχους, συμμετρικά διατεταγμένους στους δύο ώμους. Το ιμάτιο με το χρυσοκέντητο σιρίτι στην παρυφή τυλίγεται με πλούσιες αναδιπλώσεις, που τονίζουν τους σωματικούς όγκους. Ο τύπος αυτός παρακολουθεί καθιερωμένα αγιορειτικά πρότυπα του 19ου αιώνα, τα οποία θα γνωρίσουν ευρεία απήχηση στη ζωγραφική όλου του βαλκανικού χώρου, όπως το ωραίο έκτυπο ανθίβολο με το ίδιο θέμα στη Συλλογή Μακρή-Μαργαρίτη (19ος αι.)[18]. Η εικόνα μας ωστόσο αποκλίνει από αυτά, καθώς ο Κύριος αποδίδεται σε στάση τριών τετάρτων και όχι αυστηρά μετωπικός, όπως συνηθίζεται.

Ανάλογα η εύσωμη μορφή της Θεοτόκου παριστάνεται έως την οσφύ να κρατεί με πλατιά κίνηση στην αριστερά το μικρό Χριστό, όπως καθιερώνεται σε έργα που εντοπίζονται κυρίως σε ναούς της Ηπείρου[19]. Η Παναγία με στέμμα στην κεφαλή φορεί κοκκινωπό κροσσωτό μαφόριο με σκουροπράσινη επέν-

16. Η δίστιχη κτητορική επιγραφή σε λευκό διάχωρο βρίσκεται στο κάτω μέρος: *Δαπάνη Ἀγγελικῆς Μπερίνου. Ἐγράφη ὑπό Ἰωάν. Κ. Μπασδέκη Ἐν χαλκίδι τῇ 10 Ἰανουαρίου 1872.*

17. Η κτητορική επιγραφή απλώνεται σε δύο στίχους σε ξεχωριστό λευκό διάχωρο που βρίσκεται στο κάτω μέρος της εικόνας: *Δαπάνη Ἀσπασίας Ἰωάνν. Μαυρογιάννη. Ἐγράφη \ ὑπό Ἰωάν. Κ. Μπασδέκη Ἐν χαλκίδι τῇ 10 Ἰανουαρίου Ἔτος 1872.* Για το ζωγράφο Μ. Γραικός, *Ακαδημαϊκές τάσεις της εκκλησιαστικής ζωγραφικής στην Ελλάδα κατά το 19ο αιώνα. Πολιτισμικά και εικονογραφικά ζητήματα* (ηλεκτρονική έκδοση στο Διαδίκτυο), Θεσσαλονίκη 2011, σ. 384

18. Κατσελάκη-Νάνου, *Ανθίβολα*, αριθ. 7 (Μ. Νάνου), όπου συγκεντρωμένα πολλά παραδείγματα.

19. Κατσελάκη-Νάνου, *Ανθίβολα*, αριθ. 19 (Α. Κατσελάκη), όπου συγκεντρωμένα και άλλα παραδείγματα.

δυση και χρυσοπάρυφο σιρίτι, ενώ ο μικρός Χριστός φορεί λευκό φόρεμα, ζωσμένο στη μέση, και κόκκινο κινάβαρι ιμάτιο. Η σύνθεση βρίσκει παράλληλο στο ωραίο σχέδιο με την Παναγία Πορταΐτισσα στο Μουσείο Μπενάκη, το οποίο συνδέεται με την καλλιτεχνική παραγωγή του γαλατσιάνου ζωγράφου Αθανασίου (19ος αι.)[20]. Με ανάλογο τρόπο, αλλά πιο απλοϊκό σε διατύπωση, αποδίδεται η σύνθεση και στη μεγάλων διαστάσεων εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας στο ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου στην Αιδηψό (1876)[21], καθώς και σε μία ακόμη στον Άγιο Νικόλαο Άνω Βάθειας[22].

Στο Χαλκιδαίο ζωγράφο Ιωάννη Μπασδέκη μπορούμε να αποδώσουμε δύο ακόμα εικόνες της Συλλογής. Η πρώτη με τον άγιο Νικόλαο ορθόκορμο (διαστ: 110×72,5εκ.) αποτελεί *Δαπάνη Μερόπης; Ν. Μπουρέκα. Έτος 187(2)* (Εικ. 3). Ο σπουδαίος ιεράρχης φορεί χρυσοΰφαντα, πολύτιμα άμφια, ευλογεί με τη δεξιά και κρατεί μεταλλική αρχιεπισκοπική ράβδο στην αριστερά. Αποδίδεται με τα καθιερωμένα από τους βυζαντινούς χρόνους φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά – λευκή κόμη και γενειάδα, πλατύ μέτωπο, έντονα ζυγωματικά – τα οποία γράφονται με επιμέλεια και ακρίβεια. Ο εικονογραφικός τύπος του ολόσωμου ιεράρχη, επίσης γνωστός στη βυζαντινή ζωγραφική[23], απαντά σποραδικά αλλά σταθερά στους επόμενους αιώνες, όπως στην εικόνα από τον Άγιο Νικόλαο Πετρίτη στην Καστοριά, σήμερα στο Μουσείο της πόλης (14ος-15ος αι.)[24], σε αυτή με υπογραφή του Εμμανουήλ Τζάνε στη Συλλογή Βελιμέζη (1683)[25] και σε μία από τον ναό του Προφήτη Ηλία στην Άρτα (τ. 17ου αι.)[26]. Απόκλιση από το δόκιμο υπόδειγμα αποτελεί η ράβδος που κρατεί ο ποιμενάρχης, στοιχείο που εισάγεται κατά τους όψιμους μεταβυζαντινούς χρόνους στην εικαστική απόδοση των ιεραρχών, όπως για παράδειγμα σε εικόνα με τον άγιο Θεοφύλακτο (1837) στο Εκκλησιαστικό Μουσείο της Ύδρας[27].

Ανάλογα τεχνικά και τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά εντοπίζουμε και σε

---

20. *Άγιον Όρος. Κειμήλια Πρωτάτου*, κατάλογος έκθεσης, Θεσσαλονίκη 2006, αριθ. 87 (Π. Μπενάτου).

21. Αδημοσίευτη (διαστ: 1,23 χ 0,78μ.).

22. Αδημοσίευτη.

23. Βλέπε πρόχειρα τη μνημειακή παράσταση του αγίου στον Άγιο Νικόλαο του Κασνίτζη στην Καστοριά (τ. 12ου αι.)(Στ. Πελεκανίδης-Μ. Χατζηδάκης, *Καστοριά*, Αθήνα 1984, 59, εικ. 11.)

24. *Από τη Σάρκωση του Λόγου στη Θέωση του Ανθρώπου. Βυζαντινές και Μεταβυζαντινές Εικόνες από την Ελλάδα*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 2008, αριθ. 12 (Ε.Ν. Τσιγαρίδας).

25. Ν. Χατζηδάκη, *Εικόνες της Συλλογής Βελιμέζη*, Αθήνα 1997, αριθ. 30, όπου και άλλα παραδείγματα (στο εξής: Χατζηδάκη, *Συλλογή Βελιμέζη*).

26. Β. Ν. Παπαδοπούλου-Α. Λ. Τσιάρα, *Εικόνες της Άρτας. Η εκκλησιαστική ζωγραφική στην περιοχή της Άρτας κατά τους βυζαντινούς και μεταβυζαντινούς χρόνους*, Αθήνα 2008, 200-201[στο εξής: Παπαδοπούλου-Τσιάρα, *Εικόνες Άρτας*].

27. *Το Μοναστήρι και το Εκκλησιαστικό Μουσείο Ύδρας*, Ύδρα 2009, αριθ. 25 (Α. Κα-

εικόνα παρομοίων διαστάσεων με την αγία Παρασκευή (διαστ: 95,5×68 εκ.), που έγινε *Δι' ἐξόδων Μαριγώ Ν. Καλάρη, ἐν Χαλκίδι τήν 1η Φεβρουαρίου 1876*, τα οποία μας επιτρέπουν να εντάξουμε και το έργο αυτό στην καλλιτεχνική παραγωγή του Μπασδέκη. Έργα του ντόπιου ζωγράφου έχουν εντοπιστεί στην κεντρική και νότια Εύβοια, στοιχείο που υποδηλώνει ότι στην εποχή του είχε απήχηση στην τοπική κοινωνία του νησιού.

Εντυπωσιακή, παρά τις φθορές, είναι η εικόνα του αγίου Αθανασίου (διαστ: 113×58 εκ.) (Εικ. 4). Ο αλεξανδρινός πατέρας κάθεται σε πολυτελή ξυλόγλυπτο θρόνο με ψηλό ερεισίνωτο, κοσμημένο με φυτικά μοτίβα. Στο ανώτερο τμήμα, αριστερά ένας φτερωτός άγγελος κρατεί ανεπτυγμένο ειλητάριο με την επιγραφή *χαΐροις Ἰεράρχα Ἀθανάσιε*, ενώ δεξιά ο Χριστός, καθισμένος σε νεφέλες, τον ευλογεί. Η σύνθεση στην εικόνα της Ερέτριας παρακολουθεί τον σπανιότερο τύπο με τον ιεράρχη ένθρονο να κρατεί ανοικτό κώδικα, όπως και η ωραία εικόνα στην Ύδρα (1822)[28], αν και παραλείπονται τα διάσημα του εκκλησιαστικού του αξιώματος, δηλαδή η μίτρα και η επισκοπική ράβδος, παραλλαγή η οποία απαντά στη μεγάλων διαστάσεων εικόνα στο Μουσείο Αντιβουνιώτισσας στην Κέρκυρα (1718)[29] και σε αυτήν στον Άγιο Νικόλαο Πετρών στο Αμύνταιο, την οποία φιλοτέχνησε ο χιονιαδίτης ζωγράφος Κωνσταντίνος (1801-1802)[30]. Η επιμελημένη απόδοση των προσωπογραφικών χαρακτηριστικών του αγίου και του ξυλόγλυπτου θρόνου, η αρμονική χρωματική κλίμακα και ο εικονογραφικός τύπος μας επιτρέπουν να χρονολογήσουμε την εικόνα της Ερέτριας στις αρχές του 19ου αιώνα.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η ομάδα τεσσάρων εικόνων της Συλλογής, οι οποίες χρονολογούνται στα μέσα του 19ου αιώνα. Πρόκειται για τις εικόνες με τους Τρεις Ιεράρχες, τον άγιο Ιωάννη Πρόδρομο με σκηνές του βίου του, τον άγιο Αλέξιο και τον άγιο Σάββα(Εικ. 5-8).

Στην πρώτη, οι τρεις Ιεράρχες, σε στάση επίσημη και ιερατική, φορούν χρυσοϋφασμένα άμφια, ευλογούν με τη δεξιά και κρατούν κλειστό, χρυσοποίκιλτο

τσελάκη)[στο εξής: *Μουσείο Ύδρας*]. Βλ. επίσης Κατσελάκη-Νάνου, *Ανθίβολα*, αριθ. 8 (Α. Κατσελάκη), όπου και άλλα παραδείγματα.

28. *Μουσείο Ύδρας*, αριθ. 25 (Α. Κατσελάκη), όπου και άλλα παραδείγματα. Στον περιορισμένο κατάλογο παραστάσεων του αγίου ένθρονου μπορούμε να προσθέσουμε δύο ακόμα παραδείγματα από τον ναό του Αγίου Νικολάου στο Melnik της Βουλγαρίας (G. Gerov, *Christian Art. Icons from Melnik and the Melnik Region, Bulgaria*, Sofia 2007, 86-87 και 166-167, αντίστοιχα), καθώς και την αργυρή επένδυση (1899) στον ναό του Αγίου Αθανασίου Ιστιαίας (αδημοσίευτη).

29. Στ. Θ. Χονδρογιάννης, *Μουσείο Αντιβουνιώτισσας Κέρκυρα*, Θεσσαλονίκη 2010, 94-95.

30. Α. Τσιλιπάκου, *Ο ναός του Αγίου Νικολάου Πετρών και οι εικόνες του*, Αμύνταιο 2006, 73, εικ. 64.

ευαγγέλιο και αρχιερατική ράβδο στην αριστερά (διαστ: 115x75 εκ.) (Εικ. 5). Στο ανώτερο τμήμα, ο Χριστός, καθισμένος επάνω σε νεφέλες, ευλογεί με τα δύο χέρια σε έκταση. Στο κατώτερο τμήμα, στο κέντρο απλώνεται η μερικώς φθαρμένη χρονολογία *1847 τῇ 29η οκ...*

Η απεικόνιση των τριών σπουδαιότερων ποιμεναρχών της ορθόδοξης εκκλησίας καθιερώνεται στους βυζαντινούς χρόνους, αλλά απαντά συχνότερα και με τυποποιημένο εικονογραφικό σχήμα στη μεταβυζαντινή ζωγραφική. Από τις παραστάσεις αυτές η εικόνα της Ερέτριας αποκλίνει, καθώς στο κέντρο τοποθετείται ο Γρηγόριος, αντί του Χρυστοστόμου. Επιπλέον, τα ενδύματα των μορφών είναι όμοια μεταξύ τους, ενώ στις παλαιότερες συνθέσεις μόνον ο Χρυσόστομος φορεί σάκκο, εικονογραφικό στοιχείο που παραπέμπει στην αρχιερατική του ιδιότητα, ως αρχιεπισκόπου Κωνσταντινουπόλεως, το οποίο ωστόσο απαντά συχνά πλέον σε αποδόσεις του θέματος κατά τον 18ο-19ο αιώνα[31].

Στη δεύτερη εικόνα εικονίζεται *Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΠΡΟΔΡΟΜΟΣ*, πτερωτός να στέκεται σε ειδυλλιακό τοπίο ανάμεσα σε δύο φουντωτά δένδρα, τα οποία οριοθετούν τη σύνθεση (διαστ: 117,5x80 εκ.)(Εικ. 6). Κάτω, δεξιά και αριστερά, σε ξεχωριστά διάχωρα που ορίζονται με λεπτή χρυσή ταινία, ιστορούνται τέσσερα επεισόδια του βίου του. Χαμηλά και δεξιά στο έδαφος διαβάζουμε τη χρονολογία *1847 αὐγούστου 19.*

Ο ερημίτης άγιος, σε στάση άνετη και χαλαρή, έχει τη δεξιά υψωμένη, ενώ στην αριστερά κρατεί σταυροφόρο ράβδο, όπου συγκρατείται ανεπτυγμένο ειλητάριο. Φορεί κατάσαρκα τη χαρακτηριστική καστανόχρωμη μηλωτή, ενώ λαδοπράσινο ιμάτιο τυλίγεται με πλούσιες πτυχές γύρω από τον κορμό και στερεώνεται με κορδόνι λοξά στο στήθος. Στην άνω αριστερή γωνία καθισμένος σε νεφέλες ο Θεός - Πατήρ, μορφή που έλκει την καταγωγή της από σύνθεση Αγίας Τριάδας, τον ευλογεί και μεταδίδει με χρυσές ακτίνες το θείο λόγο του.

Στις τέσσερις αφηγηματικές σκηνές, που τοποθετούνται ανά δύο σε κάθετη διάταξη, ιστορούνται το Γενέσιον του Προδρόμου και η παράδοση της κεφαλής στη Σαλώμη αριστερά, η Τιμία κεφαλή του Προδρόμου και η Βάπτισις του Χριστού δεξιά[32].

Στην εικόνα της Ερέτριας το κεντρικό θέμα με τη μορφή του ολόσωμου αγίου αποτελεί συμφυρμό του τύπου που καθιερώνει ο κρητικός ζωγράφος Άγγελος Ακοτάντος, με τον φτερωτό Πρόδρομο να συνομιλεί με τον Χριστό, και

---

31. Για παραδείγματα βλ. πρόχειρα Κατσελάκη-Νάνου, *Ανθίβολα*, εικ. 9.2, 9.3, 9.7, 9.10.

32. Για την εικονογραφία των σκηνών του βίου του Προδρόμου βλ. Αγγ. Κατσιώτη, *Οι σκηνές της ζωής και ο Εικονογραφικός κύκλος του αγίου Ιωάννη Προδρόμου στη Βυζαντινή Τέχνη*, Αθήνα 1998.

του παλαιότερου βυζαντινού τύπου με τον άγιο ημίσωμο και μετωπικό[33]. Αποκλίνει ωστόσο από τα δόκιμα υποδείγματα, αφού κατά παράδοξο τρόπο ο άγιος στρέφεται(;) αντίθετα από τον Θεό στην άνω αριστερή γωνία. Ενδιαφέρον έχει τέλος στην εικόνα μας η απόδοση του τοπίου με τον Ιορδάνη να κυλά ήρεμα στην έρημο με τη χαμηλή βλάστηση, ενώ στο βάθος υψώνονται μαλακοί λόφοι. Παρόμοια οργάνωση βρίσκουμε σε δύο ακόμα εικόνες του Προδρόμου με σκηνές, η πρώτη από τη Συλλογή των Κειμηλίων Προσφύγων, σήμερα στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο (19ος αι.)[34], και η δεύτερη στον ναό του Αγίου Νικολάου Καστανιώτισσας στην Ιστιαία (1844)[35].

Ανάλογο ενδιαφέρον για την απόδοση του βάθους διαπιστώνουμε και στις άλλες δύο εικόνες αυτής της ομάδας, όπου παριστάνονται δύο επίσης ασκητές άγιοι. Στην πρώτη εικονίζεται *Ὁ ἍΓΙΟΣ ἈΛΈΞΙΟC, ὁ ἄνθρωπος τοῦ Θεοῦ* (διαστ: 120,5×43 εκ.)(Εικ. 7). Ο ασκητής άγιος αποδίδεται ορθόκορμος και μετωπικός σε στάση μάρτυρα. Έχει νεανικά φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά και φορεί ποδήρη μοναστικά ενδύματα –ανοιχτοκάστανο χιτώνα, σκουρογάλανο μανδύα και ανάλαβο– και ζώνη στη μέση, από όπου κρέμεται κομποσκοίνι. Πίσω σε δεύτερο επίπεδο, διακρίνεται τοπίο με χαμηλούς λοφίσκους, αραιή βλάστηση και φουντωτά δένδρα.

Στο κατώτερο τμήμα, επάνω στο έδαφος, ζυγιάζονται αριστερά και δεξιά η αφιερωτική επιγραφή *δέησις τοῦ δούλου τοῦ/ Θεοῦ Ἀλεξάνδρου* και η χρονολογία *1848* αντίστοιχα. Ο ερημίτης άγιος Αλέξιος, με καταγωγή από αρχοντική οικογένεια της Ρώμης, ο οποίος ασκήτεψε επί δεκαεπτά χρόνια στην Έδεσσα της Συρίας, απαντά σποραδικά στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή ζωγραφική, και κυρίως σε τοιχογραφίες ναών, ανάμεσα σε άλλους αγίους[36]. Αντίθετα, εξαιρετικά σπάνια ιστορείται μόνος σε εικόνα. Το παλαιότερο γνωστό παράδειγμα αποτελεί η μικρών διαστάσεων εικόνα στη Συλλογή Βελιμέζη (γύρω στα 1500), στην οποία ο άγιος παριστάνεται μετωπικός με κοντά φορέματα, να κρατεί σταυρό[37]. Με διαφορετικό τρόπο, σε κινημένη αμφίστροφη στάση και με μακριά ενδύματα, αποδίδεται σε σύνθετη εικόνα του ιεροδιακόνου Στέφανου

---

33. Για την εικονογραφία του τύπου του μετωπικού Προδρόμου καθώς και για παραδείγματα βλ. Βοκοτόπουλος, *Κέρκυρα*, 2-3.

34. Στη μεγάλων διαστάσεων εικόνα (1,035×0,455 μ.) ιστορούνται σε μικρότερη κλίμακα στο βάθος του κεντρικού θέματος τέσσερις σκηνές, η Βάπτιση του Χριστού, ο Ενταφιασμός του Προδρόμου, ο Ιωάννης να κηρύττει στην έρημο και η Βάπτιση του λαού, και τρεις σε διάχωρα, το Γενέσιο του Προδρόμου, η Αποτομή και η πρώτη Εύρεση της κεφαλής (*Ειδική Έκθεση Κειμηλίων Προσφύγων*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 1982, αριθ. 33. *Άνθρωποι και Εικόνες. Κειμήλια Προσφύγων*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 2009, φωτ. στη σ. 74).

35. Αδημοσίευτη.

36. Για παραδείγματα βλ. Χατζηδάκη, *Συλλογή Βελιμέζη*, 100.

37. Χατζηδάκη, *Συλλογή Βελιμέζη*, αριθ. 7.

Τζανκαρόλα, άλλοτε στη μονή της Παναγίας Λαμποβίτισσας, σήμερα στο Μουσείο Αντιβουνιώτισσας στην Κέρκυρα (τ. 17ου αι.)[38]. Στο κάτω μέρος της εικόνας της Κέρκυρας, ιστορούνται πέντε επεισόδια του βίου του, που αναφέρονται σε γεγονότα πριν ο άγιος ασκητεύσει, στοιχείο που ερμηνεύει πιθανόν την απουσία τοπίου στο βάθος του κεντρικού θέματος.

Η εικόνα της Ερέτριας προσθέτει επομένως ένα ακόμα έργο στην ευάριθμη σειρά με τη σπάνια παράσταση του αγίου Αλεξίου σε φορητές εικόνες, στο οποίο συνδυάζονται με επιτυχία στοιχεία από τις προηγούμενες απεικονίσεις. Πράγματι, εδώ ο άγιος αποδίδεται με τα καθιερωμένα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά νέου άνδρα, την κοντή καστανή γενειάδα και την ατημέλητη κόμη, να στέκεται μετωπικός μπροστά από ερημικό τοπίο, όπως δηλαδή στο παλαιότερο έργο, και να φορεί μακριά ενδύματα, όπως στο νεότερο[39].

Στην τελευταία εικόνα της σειράς ο άγιος Σάββας, με παρόμοια μοναστικού τύπου ενδύματα, κρατεί σταυρό και ανεπτυγμένο ενεπίγραφο ειλητάριο (διαστ: 119×50εκ.)(Εικ. 8). Ο ασκητής άγιος από την Καππαδοκία *ἀποδίδεται γέρων, ἔχων τὸ γένειον εἰς δύο χωρισμένον καὶ τὸν πώγωνα μαδαρόν*, στον καθιερωμένο δηλαδή από τους παλαιολόγειους χρόνους τύπο[40], ο οποίος ανταποκρίνεται και στις οδηγίες του Διονυσίου του εκ Φουρνά προς τους ομοτέχνους του[41]. Σχετικά σπάνια, ωστόσο, ο άγιος απεικονίζεται σε φορητές εικόνες και μάλιστα μόνος, όπως σε δύο εικόνες, η πρώτη στο Μουσείο Κανελλοπούλου (τ. 15ου-αρχ. 16ου αι.)[42] και η δεύτερη στην Πάτμο (μέσα 16ου αι.)[43], όπου είναι ημίσωμος. Ορθόκορμος παριστάνεται σε εικόνα με υπογραφή του Εμμανουήλ Τζάνε στη Συλλογή Οικονομοπούλου (1659) και σε δύο ακόμη εικόνες, επίσης του 17ου αιώνα, στην ίδια συλλογή[44]. Σε μία εικόνα στην Κέρκυρα (1657;) τον

38. Βοκοτόπουλος, *Κέρκυρα*, αριθ. 128.

39. Αξίζει να επισημάνουμε ότι στις τρεις γνωστές έως τώρα εικόνες του αγίου Αλεξίου οι ζωγράφοι υιοθετούν διαφορετικό πρότυπο από αυτό που εφαρμόζεται στις τοιχογραφίες, καθώς στις τελευταίες ο άγιος σύμφωνα και με τις οδηγίες του Διονυσίου του εκ Φουρνά αποδίδεται «Ὅμοιος τῷ Προδρόμῳ...» (Α. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς, *Διονυσίου του εκ Φουρνά, Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης*, Αγία Πετρούπολις 1909, 166, 294 [στο εξής: *Ερμηνεία*]).

40. Για παραδείγματα στη μνημειακή βυζαντινή και μεταβυζαντινή ζωγραφική βλ. Α. Τούρτα, *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι*, Αθήνα 1991, 157-158.

41. *Ερμηνεία*, 162, 273, 292,

42. *Μουσείο Παύλου και Αλεξάνδρας Κανελλοπούλου, Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη*, Αθήνα 2007,147 (Π. Βαλάκου) [στο εξής: *Μουσείο Κανελλοπούλου*].

43. Μ.Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου, Ζητήματα βυζαντινής και μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήνα 1977, αριθ. 59, πίν. 175 [στο εξής: Χατζηδάκης, *Εικόνες Πάτμου*].

44. Χρ. Μπαλτογιάννη, *Εικόνες. Συλλογή Δημητρίου Οικονομοπούλου*, Αθήνα 1985, αριθ. 76, πίν. 64, αριθ. 86, πίν. 65, αριθ. 87, πίν. 69, αντίστοιχα.

άγιο παραστέκουν δύο αρχαγγέλοι[45], ενώ σε άλλη που εντοπίστηκε πρόσφατα στον ναό της Αγίας Παρασκευής Καστανιώτισσας, στην Ιστιαία, ο άγιος Σάββας συνδυάζεται με τον Σπυρίδωνα (1844)[46].

Ενδιαφέρουσα λεπτομέρεια χαμηλά και δεξιά στην εικόνα μας αποτελεί η μικρογραφική απόδοση μονής, που παραπέμπει σε αυτήν που ίδρυσε ο άγιος στην Παλαιστίνη. Σε χαλκογραφία που χάραξε ο μοναχός Κύριλλος στα 1847, το μοναστηριακό συγκρότημα αποδίδεται με μεγάλη ακρίβεια και λεπτομέρεια, ενώ κάπως απλούστερα αποδίδεται η μονή στην ελληνική έκδοση του προσκυνηταρίου της αγίας πόλεως Ιερουσαλήμ, έργο του Χ. Ζεφάρ στα 1749[47].

Οι τέσσερις εικόνες που εξετάσαμε, των Τριών Ιεραρχών, του Προδρόμου και των αγίων Αλεξίου και Σάββα (Εικ. 5-8), αποτελούν ενιαίο σύνολο, όπως δηλοποιούν οι κοινές, ανά δύο, διαστάσεις τους, οι χρονολογίες 1847 και 1848 στις τρεις από αυτές, η επιλογή των θεμάτων, αλλά και τα κοινά τεχνοτροπικά τους γνωρίσματα, εμφανή κυρίως στην απόδοση των μορφών με τις χαρακτηριστικές τριγωνικές σκιές κάτω από τα μάτια, την πνευματική ένταση στο βλέμμα και το ενδιαφέρον για την απόδοση του τοπίου. Εάν η υπόθεσή μας ευσταθεί, οι τέσσερις εικόνες της Ερέτριας προέρχονται από το ίδιο τέμπλο, άγνωστου σε εμάς ναού, πιθανόν της Μ. Ασίας.

Σε ανάλογο καλλιτεχνικό περιβάλλον μπορεί να ενταχθεί και η εικόνα της Σύναξης των Ασωμάτων (διαστ: 120×73 εκ.). Στο κέντρο, τρεις αρχάγγελοι φέρουν την «ένοπλον» εικόνα του Χριστού. Από τους τρεις, ο Μιχαήλ αριστερά φορεί στρατιωτική περιβολή, ενώ οι άλλοι δύο είναι ενδεδυμένοι με αυτοκρατορική περιβολή. Πίσω τους στοιχίζεται πλήθος αγγέλων που κρατούν δόρατα.

Το θριαμβικό θέμα των αγγέλων εναντίον των δυνάμεων του κακού, εμπνευσμένο από το ευαγγέλιο του Λουκά (Λουκ. 10: 19), αποδίδεται σύμφω-

---

45. Βοκοτόπουλος, *Κέρκυρα*, αριθ. 103, εικ. 263-264. Σε εικόνα στη Μονή Βατοπεδίου ο άγιος Σάββας συναπεικονίζεται με τρεις ακόμα αγίους, τον Ιωαννίκιο, τον Παχώμιο και τον Εφραίμ το Σύρο (*Le Mont Athos et l' Empire Byzantin. Tresors de la Sainte Montagne*, κατάλογος έκθεσης, Paris 2009, αριθ. 134, [N. Bonovas]), ενώ σε μία στο Μουσείο Κανελλοπούλου συνδυάζεται με τον Νικόλαο (*Μουσείο Κανελλοπούλου*, αριθ. 154 [Ό. Βάσση].

46. Αδημοσίευτη (διαστ: 1,23×0,82 μ.).

47. Ντ. Παπαστράτου, *Χάρτινες εικόνες. Ορθόδοξα θρησκευτικά χαρακτικά 1665-1899*, Αθήνα 1986, Ι-ΙΙ, 524-525, αριθ. 558 και εικ. 1, αντίστοιχα [στο εξής: Παπαστράτου, *Χάρτινες Εικόνες*]. Στους μεταβυζαντινούς χρόνους σχετικά συχνά απαντά και η παράσταση της Κοίμησης του οσίου σε μεμονωμένη παράσταση, όπως για παράδειγμα σε εικόνα του 15ου αιώνα στη Συλλογή Βιβλιοθήκης της Λευκάδας [*ΑΔ* 22(1967), Β2, 370-371, πίν. 276α. Τ. Τανούλας, «Θηβαΐς»: Αυτή η πλευρά του Παραδείσου, *ΔΧΑΕ* Κ΄(1998-1999), εικ. 12] και σε αυτή του 17ου αιώνα στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο (*Ο Κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου*, Αθήνα 2004, αριθ. 164 [στο εξής: *Ο Κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου*]).

να με γνωστούς εικονογραφικούς τύπους, που επικρατούν κυρίως στην κρητική ζωγραφική του 16ου-17ου αιώνα, όπως σε εικόνα στην Πάτμο (1610-1620)[48], σε αυτή στο Kunsthistorischen Museum της Βιέννης (β΄ μισό 17ου αι.)[49] και σε εικόνα που υπογράφει ο Εμμανουήλ Τζάνες, στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο[50]. Απόκλιση ωστόσο διαπιστώνουμε στον τρόπο με τον οποίο αποδίδεται ο Χριστός, ο οποίος συνήθως εικονίζεται στηθαίος, ενώ αντίθετα στην εικόνα της Ερέτριας είναι καθισμένος και έχει τα δύο χέρια σε έκταση ευλογώντας. Αυτός ο τρόπος απόδοσης του Χριστού απαντά συνήθως σε αθωνικές χαλκογραφίες του 19ου αιώνα[51].

Τεχνοτροπικά, η προσπάθεια του καλλιτέχνη να προσδώσει πνευματικό βάθος στις μορφές δεν είναι επιτυχής, με αποτέλεσμα τα πρόσωπα των ουρανίων δυνάμεων, με το μικρό σφαλιστό στόμα, την ίσια μακριά μύτη και τα έντονα συνοφρυωμένα φρύδια, να είναι δύσμορφα και ανέκφραστα.

Παρόμοιους φυσιογνωμικούς τύπους εντοπίζουμε σε μια ακόμα εικόνα της Συλλογής με τον άγιο Δημήτριο έφιππο (διαστ: 99,5x57 εκ.). Σε ωραίο τοπίο με χαμηλούς λόφους και αραιή βλάστηση, ο νεαρός στρατιωτικός άγιος, επάνω σε καστανοκόκκινο άτι, φονεύει με χαρακτηριστική ορμητική κίνηση τον τσάρο των Βουλγάρων Σκυλογιάννη, ο οποίος κείται λαβωμένος στο έδαφος. Στις δύο άνω γωνίες άγγελος κρατεί στέφανο και ανοικτό ειλητάριο αριστερά, ενώ δεξιά ο Χριστός, καθισμένος σε νεφέλες, ευλογεί τον άγιο. Κάτω αριστερά, απλώνεται σε τρεις στίχους η μικρογράμματη αφιερωτική επιγραφή *ὦ μυροβλῆτα καί σοφέ δημήτριε δυσώπει \ τόν κύριον ὑπέρ ἡμῶν ιερ. \ Χαραλάμπους και της συ\νοδίας* και χαμηλότερα με λευκό χρώμα *1848 τῇ 18 νοεμβρίου*.

Η παράσταση στην εικονολογική της συγκρότηση παρακολουθεί, με μικρές αποκλίσεις, γνωστό τύπο απόδοσης του μυροβλήτη αγίου, ο οποίος βρήκε μεγάλη απήχηση σε φορητά έργα του 18ου και 19ου αιώνα[52], αλλά και στις τοιχογραφίες κυρίως των αθωνικών μονών[53]. Στην εικόνα της Ερέτριας, κύρια διαφοροποίηση, η οποία ωστόσο δεν αλλοιώνει τον εικονογραφικό τύπο, αποτελεί ο τρόπος με τον οποίο ο άγιος κρατεί τη λόγχη, μόνο με δεξιό χέρι, ενώ συνήθως την κρατεί και με τα δύο. Η παραλλαγή αυτή απαντά σε εικόνα της Μονής

48. Χατζηδάκης, *Εικόνες Πάτμου*, αρίθ. 103, πίν. 154. Βλ. επίσης ό.π., αριθ. 121.

49. *Ikonen Bilder in Gold. Sakrale Kunst aus Griecheland*, κατάλογος έκθεσης, Austria 1993, αριθ. 122 (K. Kreidl-Papadopoulos).

50. *Βυζαντινό Μουσείο. Τα Νέα Αποκτήματα (1986-1996)*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 1997, αριθ. 21 (Χρ. Μπαλτογιάννη).

51. Παπαστράτου, *Χάρτινες Εικόνες*, αριθ. 189-193.

52. Βλ. πρόχειρα Κατσελάκη-Νάνου, *Ανθίβολα*, αριθ. 16 (Μ. Νάνου). Για άλλα παραδείγματα βλ. επίσης *Ο Άγιος Δημήτριος στην τέχνη του Αγίου Όρους*, Αγιορειτική Εστία 2005, εικ. 53, 63, 64, 72, 73, 80, 87, 88, 90, 91 [στο εξής: *Άγιος Δημήτριος*].

53. *Άγιος Δημήτριος*, εικ. 115, 129, 137, 139, 143, 144.

Δοχειαρίου (17ος αι.), σε αυτήν από το κελλί του αγίου Δημητρίου της Μονής Φιλοθέου (17ος αι.) και σε μία από το ομώνυμο αγιορειτικό κελλί Προβάτας (αρχ. 18ου αι.)[54].

Στα 1860 χρονολογείται η σύνθετη εικόνα με τη Σύναξη των Δώδεκα Αποστόλων και δέκα σκηνές (διαστ: 131×78 εκ.) (Εικ. 9). Σύμφωνα με την αφιερωτική επιγραφή στο κατώτερο τμήμα αποτελεί *δέησις τοῦ δούλου τοῦ Θεοῦ\ Ἀποστόλη Πρωτοψάλτου, τοῦ \ ποτέ Ἀναγνώστη· καί τῆς \ συζύγου Αὐτου Φωτούλας, καί \ τῶν τέκνων Χριστοδούλου καί Βασιλείου \ ἔτος \ 1860.* Στο κεντρικό διάχωρο, οι μαθητές του Χριστού, ζυγιασμένοι σε δύο ομίλους ανά έξι, στέκονται κάτω από τοξωτό πλαίσιο. Στο μέσον οι κορυφαίοι Πέτρος και Παύλος κρατούν ομοίωμα μεγαλοπρεπούς τρουλαίου ναού, ενώ πίσω τους οι Ιωάννης και Ματθαίος τους βοηθούν. Στους φωτοστεφάνους τα αρχικά των ονομάτων ταυτίζουν τις υπόλοιπες μορφές.

Χαμηλότερα σε δέκα διάχωρα, διατεταγμένα ανά πέντε σε δύο οριζόντιες ζώνες, ιστορούνται σε μικρογραφική κλίμακα επεισόδια εμπνευσμένα από την ευαγγελική διήγηση και τις Πράξεις των Αποστόλων. Εκτενείς μικρογράμματες επιγραφές ταυτίζουν τις σκηνές.

Η παράσταση στο ανώτερο τμήμα αποδίδει εικαστικά τη Σύναξη των Αποστόλων στα Ιεροσόλυμα, γεγονός το οποίο περιγράφεται στις Πράξεις των Αποστόλων (15:6-22) και εορτάζεται από την Ορθόδοξη Εκκλησία στις 30 Ιουνίου. Το θέμα, γνωστό από τους βυζαντινούς χρόνους, απαντά σχετικά σπάνια, όπως στη μικρών διαστάσεων εικόνα από την αθωνική μονή Παντοκράτορος, σήμερα στο Μουσείο Pushkin (α΄ μισό 14ου αι.)[55], και σε μία εικόνα σήμερα στο Princeton (τ. 14ου αι.), στις οποίες απεικονίζονται μόνον οι απόστολοι, χωρίς το ομοίωμα ναού[56]. Ο ίδιος τύπος επαναλαμβάνεται και σε μεγάλων διαστάσεων κρητική εικόνα, σήμερα σε αθηναϊκή ιδιωτική συλλογή (16ος αι.)[57].

Στους όψιμους μεταβυζαντινούς χρόνους, η παράσταση της Σύναξης των Αποστόλων συμφύρεται με το φιλενωτικό θέμα των κορυφαίων Πέτρου και Παύλου να κρατούν ομοίωμα εκκλησίας, το οποίο καθιερώθηκε αμέσως μετά τη Σύνοδο Φερράρας-Φλωρεντίας (1438-1439), κυρίως στην καλλιτεχνική παραγωγή των κρητικών εργαστηρίων[58]. Ωστόσο και ο ανεπτυγμένος τύπος δε

54. *Άγιος Δημήτριος*, εικ. 43, 46, 49 αντίστοιχα.

55. *Byzantium. Faith and Power (1261-1557)*, κατάλογος έκθεσης, [ed. by H. C. Evans], N. York 2004, αριθ. 109 [στο εξής: *Byzantium*], όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία.

56. Μ. Καζανάκη-Λάππα, «Η παράσταση της Σύναξης των Αποστόλων σε κρητική εικόνα του 16ου αιώνα. Μικρή συμβολή στην εικονογραφία του θέματος», στο: *Ψηφίδες. Μελέτες Ιστορίας, Αρχαιολογίας και Τέχνης στη μνήμη της Στέλλας Παπαδάκη-Oekland*, Ηράκλειο 2009, εικ. 4 [στο εξής: Καζανάκη-Λάππα, Σύναξη των Αποστόλων].

57. Καζανάκη-Λάππα, Σύναξη των Αποστόλων, 257-271.

58. Ν. Χατζηδάκη, *Από τον Χάνδακα στη Βενετία. Ελληνικές Εικόνες στην Ιταλία 15ος-*

γνωρίζει ευρεία διάδοση, όπως δηλοποιούν τα λιγοστά γνωστά έργα, για παράδειγμα, η εικόνα που φιλοτέχνησε ο Διονύσιος από τον Φουρνά της Ευρυτανίας (1722)[59] και αυτή επίσης του 18ου αιώνα στο Recklinghausen[60].

Η παράσταση της Ερέτριας βρίσκει παράλληλα κυρίως σε χαλκογραφίες αγιορειτικών εργαστηρίων[61] και κυρίως στο έργο που χάραξε ο μοναχός Κύριλλος στα 1850[62].

Η εικόνα της Ερέτριας, παραμένει μοναδική προς ώρας στην εικονογραφική της οργάνωση (Εικ. 9). Επιβλητική στο σύνολό της, με τα καθαρά λαμπερά χρώματα και τις χρυσές λεπτομέρειες που της προσδίδουν αίσθηση πολυτέλειας, και συνάμα γλαφυρή και εκφραστική στις αφηγηματικές σκηνές, που γράφονται με σχέδιο λεπτό και σταθερό, μπορεί να ενταχθεί στην καλλιτεχνική παραγωγή των εργαστηρίων του Άθω του 19ου αιώνα.

Αγιορείτικα πρότυπα παρακολουθεί και η εικόνα της Παναγίας, η οποία επιγράφεται *Η ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ ΤΟΥ ΠΑΝΤΟΣ* (διαστ: 152x83 εκ.) (Εικ. 10). Στη σύνθεση δεσπόζει το σύμπλεγμα της βρεφοκρατούσας Θεοτόκου, καθισμένης σε περίτεχνο ξυλόγλυπτο θρόνο με ψηλό ερεισίνωτο. Στο ανώτερο τμήμα δύο άγγελοι στέφουν την Παναγία, ενώ χαμηλά στο κέντρο προβάλλουν σε νεφέλες ουράνιες δυνάμεις. Κάτω και αριστερά στο σκουροπράσινο έδαφος η φθαρμένη αφιερωτική επιγραφή μας πληροφορεί ότι η εικόνα *ἱστορίθη ἐκ γυναικῶν αὐτῆς, διά δαπάνης καί ἐξόδων τῶν δούλων τῶν συνδρομητῶν τῆς Συντροφίας του…1861*. Ενδιαφέρον στοιχείο αποτελούν τα τέσσερα ρόδα που κοσμούν ανά δύο τον θρόνο, στη ράχη και στη βάση αντίστοιχα. Επιπλέον οι στάσεις των μορφών, οι οποίες δεν αποδίδονται μετωπικές αλλά σε ελαφρά αντικίνηση, σε συνδυασμό με τη σφαίρα και το σκήπτρο που κρατεί ο μικρός Χριστός, αποτελούν στοιχεία που παραπέμπουν άμεσα στον εικονογραφικό τύπο της Θεοτόκου Ρόδον το Αμάραντον, και μάλιστα όπως αυτός έχει αποδοθεί εικαστικά στα αθωνικά χαρακτικά του 19ου αιώνα[63]. Μόνη απόκλιση από το καθιερωμένο πρότυπο αποτελούν τα ενδύματα του Χριστού, τα οποία στην εικόνα της Ερέτριας είναι απλά – χιτώνας και ιμάτιο – αντί της αυτοκρατορικής φορεσιάς, που συνηθίζεται.

Η εικόνα του αγίου Χαραλάμπη, με δύο σκηνές μαρτυρίου στο κάτω μέρος, έχει ιδιότυπες διαστάσεις (διαστ: 114,5x30 εκ.) και αποτελεί *δέησις τοῦ δ…ου*

16ος αιώνας, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 1993, 80. Για συγκεντρωμένα παραδείγματα βλ. πρόχειρα G. Kakavas, *Dionysios of Fourna (c. 1670-c. 1745). Artistic creation and Literary Description*, Leiden 2008, εικ. 138, 143-148 [στο εξής: Kakavas, *Dionysios*].

59. Kakavas, *Dionysios*, 204, εικ. 16.

60. Καζανάκη-Λάππα, Σύναξη των Αποστόλων, εικ. 5.

61. Παπαστράτου, *Χάρτινες Εικόνες*, αριθ. 327-331.

62. Παπαστράτου, *Χάρτινες Εικόνες*, αριθ. 330.

63. Παπαστράτου, *Χάρτινες Εικόνες*, αριθ. 130, 131, 132, 133

τοῦ Θεοῦ Γιανάκη τοῦ Ἀγγελάκη, Καί τῆς σ..ύγου \ αὐτοῦ Εὐαγγ…νης καί τῶν τέκνων εἰς βοήθειαν αὐτῶν· ἔτος 186(8). Ο πολύαθλος ιεράρχης, ορθόκορμος και μετωπικός, αποδίδεται σε φυσιογνωμικό τύπο γνωστό από έργα της ηπειρωτικής Ελλάδας, κύρια χαρακτηριστικά του οποίου αποτελούν τα έντονα ζυγωματικά, η μακριά διχαλωτή γενειάδα και η διάταξη της κόμης με τη βαθιά χωρίστρα στο κέντρο[64], να πατά την πανώλη, στοιχείο που απαντά συχνά σε έργα του 19ου αιώνα[65]. Χαμηλότερα ιστορούνται σε δύο διάχωρα, αριστερά το μαρτύριο της χειράγρας και δεξιά *η αποτομή του αγίου*[66]. Προφανώς η αφιέρωση της εικόνας συνδέεται με επιδημία πανούκλας, αφού ο άγιος Χαραλάμπης θεωρείται ο κατεξοχήν προστάτης ενάντια στις επιδημικές ασθένειες.

Λαϊκότροπη αλλά με ενδιαφέρουσες γραφικές λεπτομέρειες είναι η μεγάλη εικόνα του έφιππου αγίου Γεωργίου να σκοτώνει τον δράκοντα (διαστ: 115× 65,5 εκ.), η οποία έγινε *Δαπάνη Ἰωάννου Γ. Καλημέρη, Σύρος τήν 23 Ἰουλίου 1874*, και *Διά χειρός Δημητρίου Μιχαλοβίτου ἱερέως* (Εικ. 11). Η σύνθεση, η οποία αναπαράγει γνωστούς στην καλλιτεχνική παραγωγή της ηπειρωτικής Ελλάδας τύπους, όπως για παράδειγμα η εικόνα με αυτό το θέμα από τον ναό της Φανερωμένης στην Άρτα (1833), έργο των ζωγράφων Γεωργίου και Νικολάου Πλακίδα από το Φορτόσι Καστανοχωρίων[67], διακρίνεται για την αγάπη στη λεπτομέρεια και τη διακοσμητική διάθεση, εμφανείς κυρίως στη στρατιωτική περιβολή του αγίου, την εξάρτυση του αλόγου και την απόδοση των αρχιτεκτονημάτων στο βάθος.

Τελευταία χρονολογικά, αλλά καλύτερης τέχνης, είναι η εικόνα των αγίων Θεοδώρων με έξι σκηνές του βίου τους στο κατώτερο τμήμα (διαστ: 99,2×75 εκ.)(Εικ. 12). Η εικόνα, σύμφωνα με την κεφαλαιογράμματη αφιερωτική επιγραφή σε ιδιαίτερο επιμελημένο πλαίσιο κάτω αριστερά, έγινε *Δαπάνη τῆς ἐνταῦθα ἀδελφότητος τῶν πλοιάρχων, εἰς βοήθειαν αὐτῶν, ἔτος 1886*, και υπογράφεται από τον ζωγράφο Παναγιώτη Βοχωρίτη. Οι δύο στρατιωτικοί άγιοι εικονίζονται έφιπποι, σε κόκκινο άτι *Ο ΑΓΙΟΣ ΘΕΟΔΩΡΟΣ Ο ΣΤΡΑΤΗΛΑΤΗΣ* αριστερά και σε λευκό *Ο ΑΓΙΟΣ ΘΕΟΔΩΡΟΣ Ο ΤΗΡΩΝ* δεξιά. Και οι δύο κρατούν λόγχη και φορούν στρατιωτική περιβολή. Έχουν καλογραμμένα νεανικά χαρακτηριστικά που αποπνέουν ευγένεια, ήρεμο, σταθερό βλέμμα και πε-

---

64. Κατσελάκη-Νάνου, *Ανθίβολα*, αριθ. 11(Α. Κατσελάκη), και ιδιαίτερα 113-115, εικ. 11.2, 11.3, 11.11, 11.12, .

65. Κατσελάκη-Νάνου, *Ανθίβολα*, 156.

66. Για τον εικονογραφικό κύκλο του αγίου βλ. Μ. Βασιλάκη, «Εικόνα του αγίου Χαραλάμπους», *ΔΧΑΕ* ΙΓ΄(1985-1986), 247-259. Α. Κατσελάκη, «Η βιογραφική εικόνα του αγίου Χαραλάμπους στη μονή Λευκών Ευβοίας», *3ο Αρχαιολογικό Έργο Θεσσαλίας και Στερεάς Ελλάδας 2006-2008, Πρόγραμμα & Περιλήψεις*, Βόλος 2009, 22.

67. Παπαδοπούλου- Τσιάρα, *Εικόνες Άρτας*, 341.

ρήφανη κορμοστασιά. Τα δύο άλογα, με πολύτιμη εξάρτυση, προχωρούν με συγχρονισμένο βηματισμό προς τα αριστερά σαν σε παρέλαση. Η συναπεικόνιση των δύο ομώνυμων αγίων εφίππων, όχι ιδιαίτερα γνωστή σε φορητές εικόνες, απαντά σε λιγοστά έργα μεταβυζαντινών χρόνων, όπως η δίζωνη εικόνα με τους Τρεις Ιεράρχες και αγίους, σήμερα στη Συλλογή Μ. Λάτση (β΄ μισό 17ου αι.)[68] και η ωραία εικόνα του Νικολάου Καλλέργη στη Συλλογή Κανελλοπούλου (1700)[69], ενώ στη δίζωνη εικόνα με υπογραφή του Αλέξανδρου Γρυπάρη (1704), στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, οι δύο άγιοι εικονίζονται αντιμέτωποι[70]. Η απεικόνιση στρατιωτικών αγίων σε παρέλαση, μοτίβο γνωστό ήδη από τους βυζαντινούς χρόνους, όπως υποδεικνύει η περίφημη εικόνα του Pskov με τους δύο έφιππους στρατιωτικούς αγίους της ρωσικής εκκλησίας Boris και Gleb, σήμερα στη Συλλογή Tetryakov (14ος αι.)[71], απαντά συχνότερα σε όψιμους μεταβυζαντινούς χρόνους και κυρίως σε έργα χαρακτικής[72].

Λιγοστά είναι εξάλλου και τα έργα, στα οποία ιστορούνται και επεισόδια του βίου των αγίων Θεοδώρων. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί μία επτανησιακή εικόνα με τον άγιο Θεόδωρο και δύο σκηνές μαρτυρίου στο κατώτερο μέρος της σύνθεσης, στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο (τ. 17ου-αρχ. 18ου αι.)[73].

Η εικόνα των αγίων Θεοδώρων της Ερέτριας, με τη ζωηρή χρωματική κλίμακα που φωτίζουν οι πυκνές χρυσογραφίες, τη γλαφυρή απόδοση του τοπίου στο βάθος και τη ζωγραφική απόδοση των αλόγων, αποτελεί ένα έργο ευφρόσυνο και εκφραστικό, στο οποίο αναπαράγονται με επιτυχία μορφές και τύποι από τη βυζαντινή παράδοση.

Η Συλλογή εικόνων στον Άγιο Νικόλαο Ερέτριας αποτελεί ένα ενδιαφέρον σύνολο. Η θεματολογία τους περιλαμβάνει, εκτός από τις εξέχουσες ιερές μορφές του Χριστού και της Θεοτόκου, κυρίως μεμονωμένους αγίους από τους πιο αγαπητούς και διαδεδομένους στην ορθόδοξη λατρεία και εικονογραφία, όπως

---

68. *Μετά το Βυζάντιο*, Αθήνα 1996, αριθ. 47 (Μ. Καζανάκη-Λάππα).

69. *Μουσείο Κανελλοπούλου*, αριθ. 216 (Ν. Χατζηδάκη).

70. *Ο Κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου*, 196, εικ. 166.

71. *The Icon Collection in the Tetraykov Gallery*, Moscow 2008, 60, 61. Βλ. επίσης τις σταυροφορικές εικόνες στη Μονή του Σινά που χρονολογούνται γύρω στα 1280 (*Byzantium*, αριθ. 230, 231, 232). Για συγκεντρωμένα παραδείγματα βλέπε N. Chatzidakis, «Saint George on Horseback "in Parade". A fifteenth Century Icon in the Benaki Museum», στο: *ΘΥΜΙΑΜΑ στη μνήμη της Λασκαρίνας Μπούρα*, Αθήνα 1994, 62.

72. Παπαστράτου, *Χάρτινες Εικόνες*, αριθ. 349, 351.

73. Αδημοσίευτη. Φωτογραφία στο *Ημερολόγιο 2012. Φανταστικά και Απόκοσμα, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο*, Αθήνα 2011, αριθ. 19.

ο άγιος Αθανάσιος (Εικ. 4), όχι σπάνια σε συνδυασμό με βιογραφικές τους σκηνές, όπως στις εικόνες του Ιωάννη Προδρόμου (Εικ. 6), του αγίου Χαραλάμπη και των αγίων Θεοδώρων (Εικ. 12).

Σύμφωνα με προφορικές μαρτυρίες, τις περισσότερες εικόνες έφεραν οι μικρασιάτες πρόσφυγες, στην αγωνιώδη προσπάθειά τους να περισώσουν τα ιερά τους κειμήλια και ταυτόχρονα να διατηρήσουν ζωντανές τις μνήμες από τις χαμένες τους πατρίδες. Πράγματι, η θεματολογία των έργων, με αγίους ή συνθέσεις που σχετίζονται άμεσα με τις περιοχές αυτές, τα υφολογικά τους χαρακτηριστικά και η εικαστική τους απόδοση παραπέμπουν άμεσα σε καλλιτεχνικά εργαστήρια του νησιωτικού χώρου ή της Μικράς Ασίας, ενώ οι διαστάσεις τους συνηγορούν ότι πρόκειται για εικόνες, οι περισσότερες δεσποτικές, οι οποίες ωστόσο δεν ανήκαν σε ένα ενιαίο σύνολο. Ανάμεσά τους διακρίνουμε επιμέρους ενότητες, όπως το ζεύγος δεσποτικών εικόνων του 18^{ου} αιώνα (Εικ. 1-2), την ομάδα των τεσσάρων έργων του 1847-48, με τους τρεις ιεράρχες και αγίους (Εικ. 5-8), τα οποία με ασφάλεια μπορούν να αποδοθούν στον χρωστήρα του ίδιου, άγνωστου σε εμάς, ζωγράφου και προέρχονται από το ίδιο τέμπλο, καθώς και τις δύο εικόνες με τη Σύναξη των Ασωμάτων και τον άγιο Δημήτριο αντίστοιχα, οι οποίες συνδέονται τεχνοτροπικά. Σε πολλές από αυτές, αναγράφονται μαρτυρίες για τους αφιερωτές και τους ζωγράφους, καθώς και η χρονολογία κατασκευής τους. Ορισμένες, όπως η Σύναξη των Αποστόλων (Εικ. 9) και η ένθρονη βρεφοκρατούσα Παναγία (Εικ. 10) συνδέονται άμεσα με το καλλιτεχνικό περιβάλλον του Αγίου Όρους.

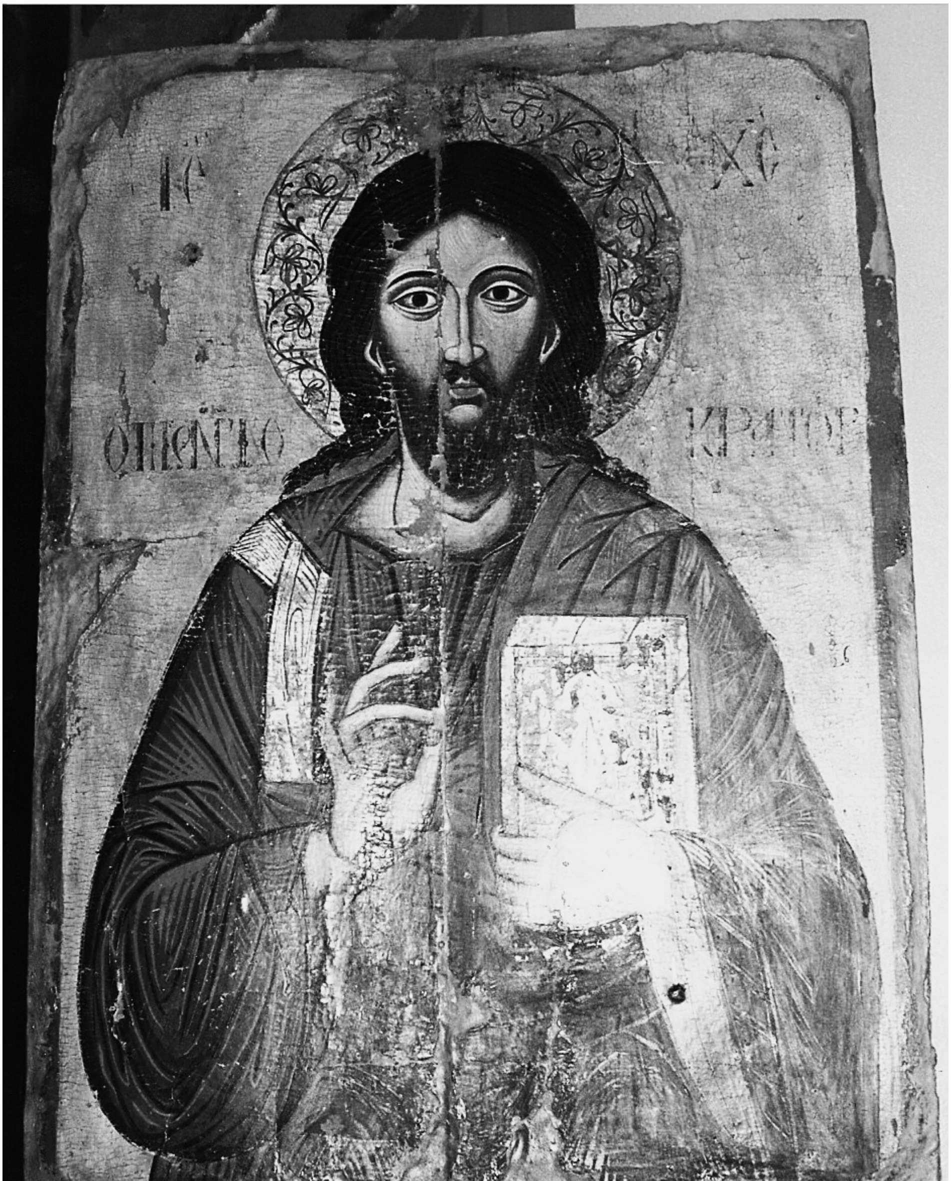
Ξεχωριστή περίπτωση αποτελεί η εικόνα του αγίου Γεωργίου με αναφορά στη Σύρο. Σύμφωνα με προφορική μαρτυρία την εικόνα έφεραν οι Ψαριανοί πρόσφυγες, πληροφορία η οποία ωστόσο δεν συνάδει με την όψιμη χρονολογία 1874 (Εικ. 11).

Η τελευταία ομάδα των έργων του Μπασδέκη (Εικ. 3) μας δίνει πληροφορίες για την τοπική καλλιτεχνική παραγωγή της Εύβοιας κατά τον 19^{ο} αιώνα, για την οποία οι γνώσεις μας είναι περιορισμένες.

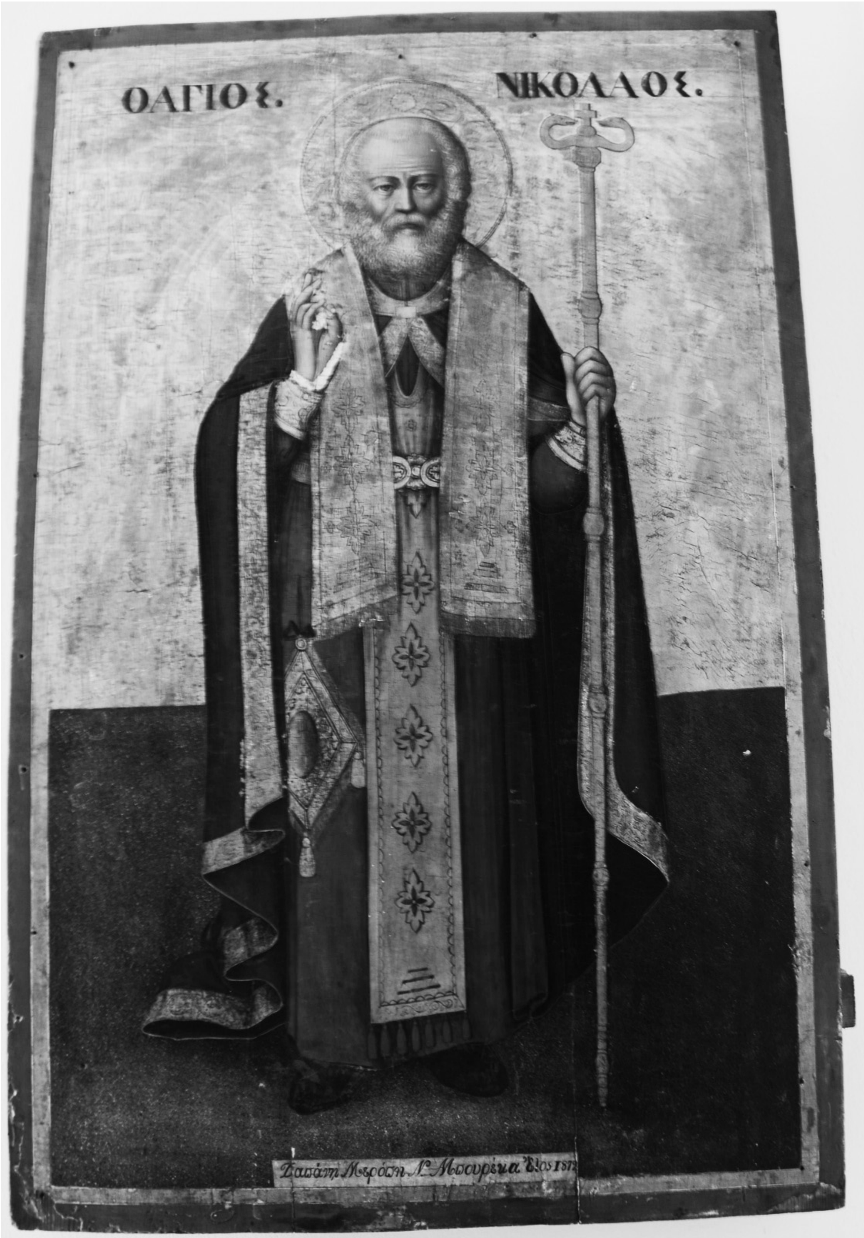
Σε κάθε περίπτωση, οι εικόνες του Αγίου Νικολάου Ερέτριας συνδέονται άμεσα με την αναγέννηση της πόλης κατά τον 19^{ο} αιώνα και αποτελούν τους αδιάψευστους μάρτυρες των πολιτικών εξελίξεων που συντελούνται εντός και εκτός των ελληνικών συνόρων και μέχρι τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ού} αιώνα, οι οποίες ταλάνισαν και σημάδευσαν ολόκληρο τον ελληνισμό.



Εικ. 1. Παναγια Ελεούσα, 1726.



Εικ. 2, Χριστός Παντοκράτωρ, 1726.



Εικ. 3. Ιωάννη Μπασδέκη, Άγιος Νικόλαος, 187(2)



Εικ. 4. Άγιος Αθανάσιος ένθρονος



Εικ. 5. Τρεις Ιεράρχες, 1847.



Εικ. 6. Άγιος Ιωάννης Πρόδρομος και σκηνές, 1847.



Εικ. 7. Άγιος Αλέξιος, 1848.



Εικ. 8. Άγιος Σάββας, 1847/1848



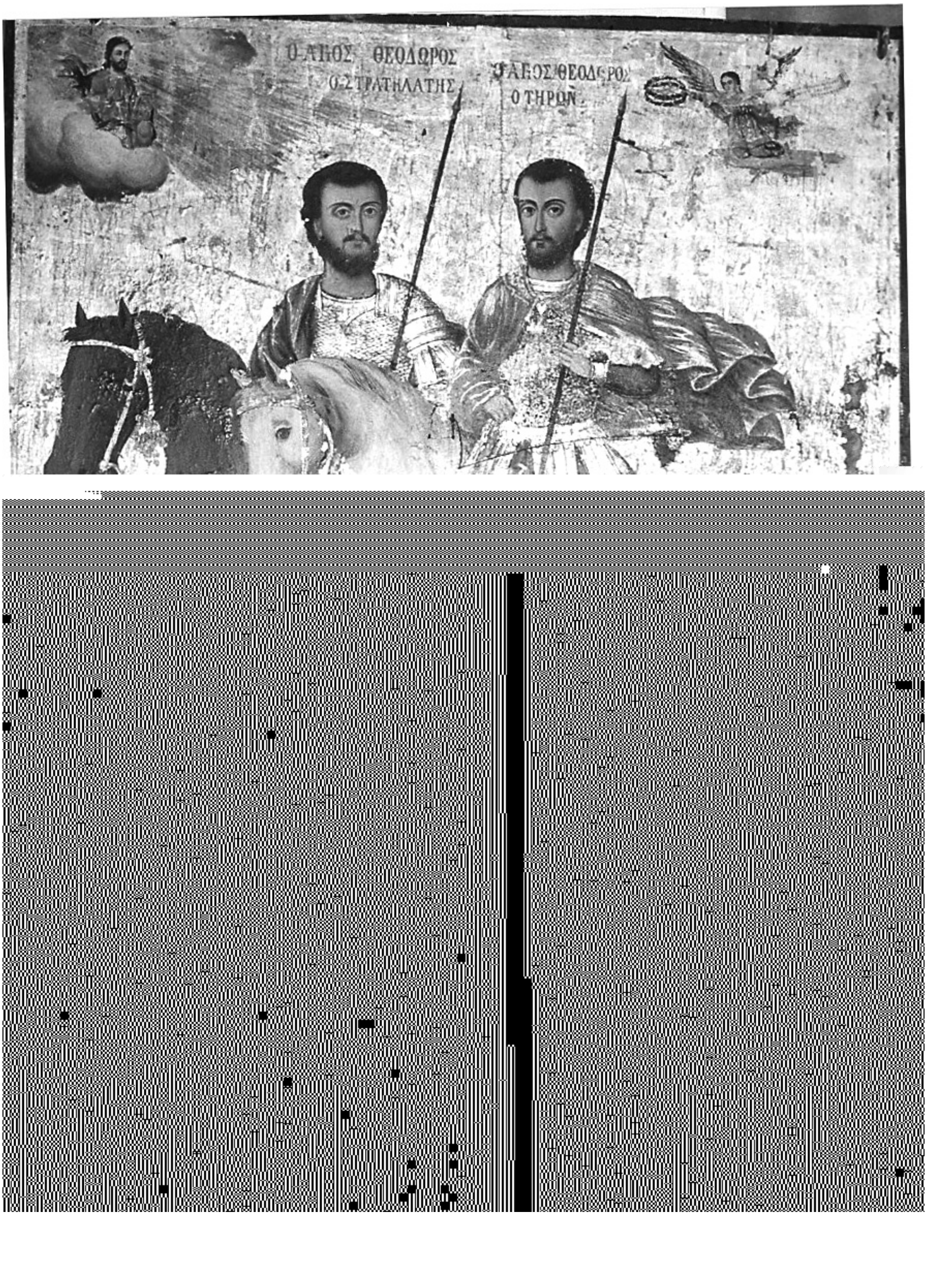
Εικ. 9. Η Σύναξη των Αποστόλων, 1860.



Εικ. 10. Παναγία η Βασίλισσα του Παντός, 1861.



Εικ. 11. Άγιος Γεώργιος έφιππος, 1874.



Εικ. 12. Άγιοι Θεόδωροι και σκηνές του βίου τους, 1886.

Μίρκα Παλιούρα

ΑΓΝΩΣΤΑ ΣΧΕΔΙΑ ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΟΥ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑ ΤΗΣ ΖΩΓΡΑΦΟΥ ΕΛΕΝΗΣ ΜΠΟΥΚΟΥΡΗ-ΑΛΤΑΜΟΥΡΑ (1821-1900)

Η Ελένη Χρυσίνη ή Μπούκουρη[1] Αλταμούρα (1821-1900)[2] είναι η πρώτη ελληνίδα ζωγράφος που διεκδίκησε το προσωπικό της όνειρο για καλλιτεχνική δημιουργία και κατάφερε, με την υποστήριξη και της οικογένειάς της, να λάβει συστηματική εκπαίδευση σε Ακαδημίες τέχνης της Ιταλίας. Η διεκδίκηση ενός ρόλου και μιας θέσης στον ανδροκρατούμενο αυτό χώρο, σε συνδυασμό με την αντισυμβατική προσωπικότητά της, δημιούργησαν ένα μύθο που ελκύει όλο και περισσότερο τους ερευνητές αλλά πλέον και το πλατύ κοινό. Η καλλιτεχνική και προσωπική της πορεία, εξίσου ιδιαίτερες, οδηγούν σε ένα πλέγμα ανεπιβεβαίωτων πληροφοριών, ελλιπών στοιχείων, ελάχιστων έργων και πολλαπλών ερωτηματικών.

Γεγονότα της άκρως ενδιαφέρουσας και τραγικής ιστορίας της ζωής της – η απόκρυψη του φύλου της κατά τη φοίτησή της σε Ακαδημίες τέχνης μέσω της μεταμφίεσής της σε άνδρα (travestissement), ο έρωτας και η απόκτηση παιδιών εκτός γάμου με τον ιταλό ζωγράφο Francesco Saverio Altamura

---

1. *Ημερολόγιον Εφημερίδος των Κυριών*, 1893, 124-131. Κ. Παρρέν, «Ελένη Αλταμούρα», εφ. *Εφημερίς των Κυριών*, 166 (1890)' 167 (1890)' 613 (1900). Ε.Σ. Ασώπιος, «Σπετσών πένθιμος καλλιτεχνική ανάμνησις», *Πινακοθήκη*, 16 (1902). Φ. Γιοφύλλης, *Ιστορία της Νεοελληνικής Τέχνης*, Α', Αθήνα 1962, 109-110. Δ. Κόκκινος, *Ελληνοϊταλική Επιθεώρησις*, Σεπτ. 1940. Γ. Κραβαρίτου, «Ελένη Αλταμούρα», Εφημ. *Καθημερινή* (Επτά Ημέρες), 6 Οκτ. 1996. Ρ. Γαλανάκη, «Ελένη Αλταμούρα», *Ο Πολίτης*, 42, 7 Νοεμβρίου 1997, 29. Χ. Χελιώτη-Σχολινάκη, «Αλταμούρα-Μπούκουρα Ελένη», *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών*, Μέλισσα, Α', 41, Αθήνα 1997.

2. Σχετικά με τη χρονολογία γέννησης αλλά και για τη ζωή και το έργο της Ε. Αλταμούρα βλ. Δ. Μαρκάτου, «Ελένη Μπούκουρη-Αλταμούρα: Συμβολή στη μελέτη της ζωής και του έργου της», στο: *Γ' Συνέδριο Ιστορίας της Τέχνης, Η τέχνη του 20ού αιώνα: Ιστορία – Θεωρία – Εμπειρία* (2-4 Νοεμβρ. 2007), Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Τομέας Ιστορίας της Τέχνης. Πρακτικά, Θεσσαλονίκη 2009, 357, όπου αναφέρεται ότι ως αναγραφόμενη χρονολογία γέννησης στην ταφόπλακά της σημειώνεται το έτος 1824.

(1826-1897)[3], η άρνηση του ορθόδοξου δόγματος και ο γάμος της, η εγκατάλειψη από τον σύντροφό της, η επιστροφή της στην Ελλάδα, ο αγώνας για επιβίωση και καλλιτεχνική αναγνώριση, η απώλεια σε νεαρότατη ηλικία των δύο παιδιών της από φυματίωση, της Σοφίας και του γνωστού θαλασσογράφου Ιωάννη Αλταμούρα, η αυτοαπομόνωσή της και η καταστροφή των περισσότερων έργων της από την ίδια – συνθέτουν τον προσωπικό της μύθο, που συγκεντρώνει όλα τα στοιχεία της εικόνας του ρομαντικού καλλιτέχνη.

Η ελληνική βιβλιογραφία διαθέτει μέχρι σήμερα λήμματα στα εγκυκλοπαιδικά λεξικά μέ σύντομες αναφορές στο έργο της Ελένης Αλταμούρα, ενώ ένα θεατρικό έργο, μία μυθιστορηματική βιογραφία από τη συγγραφέα Ρέα Γαλανάκη, καθώς και ένα ωριαίο documentaire από την Κλεώνη Φλέσσα πραγματεύονται τη ζωή της. Λίγα έργα της έχουν εκτεθεί στο Μουσείο της Πόλεως των Αθηνών[4], ενώ έργα και σχέδιά της έχουν εκτεθεί στο πλαίσιο της έκθεσης για τον Ιωάννη Αλταμούρα[5]. Με αξιώσεις στη μέχρι τώρα επιστημονική έρευνα είναι το άρθρο της καθηγήτριας της Ιστορίας της τέχνης Δ. Μαρκάτου[6], που αποτελεί μέρος μιας ευρύτερης μελέτης για τη ζωή και το έργο της ζωγράφου.

Η υπερκάλυψη του έργου της Αλταμούρα από την τραγική μοίρα της ζωής της και ο ελάχιστος αριθμός των σωζόμενων έργων της ενίσχυσαν τον ρομαντικό μύθο της, με αποτέλεσμα την πολύ περιορισμένη εικόνα των καλλιτεχνικών της ικανοτήτων, καθώς και της προσφοράς της στη νεοελληνική ζωγραφική[7].

Η Ελένη Αλταμούρα, αφού σύμφωνα με ανεπιβεβαίωτες πληροφορίες έλαβε μαθήματα σχεδίου και χρώματος από τον Cecoli, για να διευρύνει τους ορί-

---

3. Βλ. M. Simone (ed.), *Saverio Altamura Pittore – Patriota Foggiano Nell' Autobiografia*, Foggia 1965. Ι. Μπουρλογιάννης - Τσαγγαρίδης, *Francesco Saverio Altamura (1826-1897)*, (Διδακτ. διατριβή, Εθνικό & Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο, Τομέας Αρχαιολογίας και Ιστορίας της τέχνης), εκδ. «Λούση Μπρατσιώτη», Αθήνα 2010.

4. Μικρός αριθμός έργων της εκτέθηκε βραχύβια στο Μουσείο της Πόλεως των Αθηνών (Βούρου-Ευταξία) με την ευκαιρία εκδήλωσης για την Ελένη Αλταμούρα, όπου παρουσιάστηκε η μυθιστορηματική βιογραφία «Ελένη ή ο Κανένας» της Ρέας Γαλανάκη και μίλησε για το έργο της ζωγράφου ο καθηγητής ιστορίας της τέχνης Στέλιος Λυδάκης (23 Φεβρουαρίου 2009).

5. *Ιωάννης Αλταμούρας, Η ζωή και το έργο του*, (Κατάλογος έκθεσης, 31.3..-22.5. 2011), Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2011.

6. Ό.π. Μαρκάτου, Ελένη Μπούκουρη-Αλταμούρα, 357-373.

7. Χαρακτηριστική είναι η αναφορά του Χρύσανθου Χρήστου σχετικά με τη συμβολή της: «... καλύτερο έργο της ήταν ο γιος της Ιωάννης Αλταμούρας, ένας από τους μεγαλύτερους θαλασσογράφους μας.» Βλ. Χρ. Χρήστου, *Η Ελληνική Ζωγραφική 1832-1922*, Α' Ανατύπωση, Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα 1993, 31.

ζοντές της[8] αναχώρησε για την Ιταλία με τον πατέρα της τον Απρίλη του 1848, πληροφορία που αντλείται από ιδιόχειρο σημείωμα της ζωγράφου[9].

Αφού έκοψε τα μαλλιά της, υιοθέτησε ανδρική αμφίεση για να μπορεί να φοιτήσει χωρίς περιορισμούς στη σχεδίαση εκ του φυσικού από γυμνά μοντέλα σε Ακαδημία της Ρώμης[10].

Ας σημειωθεί ότι στην Ιταλία οι οργανωμένες Ακαδημίες τέχνης[11] –οι πρώτες ιδρύθηκαν στο β΄ μισό του 16^{ου} αιώνα υπό την κρατική προστασία ή την ενίσχυση κάποιου πρίγκιπα– είχαν ως σκοπό την κοινωνική αναβάθμιση του καλλιτέχνη και πρόσφεραν τα θεωρητικά θεμέλια των εικαστικών τεχνών, καθώς και την καθοδήγηση για την άσκηση του χεριού. Προέβαλαν τη βασική αρχή του ακαδημαϊκού προγράμματος, δηλαδή την ένωση θεωρίας και πρακτικής, ώστε η σύλληψη του καλλιτέχνη να εξελιχθεί και να τελειοποιηθεί μέσω του disegno, δηλαδή του σχεδίου. Η ιεράρχηση των τεχνών, που θεσμοθετήθηκε στα μέσα του 17^{ου} αιώνα, έφερε τη ζωγραφική σε ανώτερο επίπεδο, που διακρινόταν σε υψηλότερες και κατώτερες κατηγορίες, καθώς η ιστορική ζωγραφική έχοντας προφανή διδακτικό χαρακτήρα – και υπό την επιρροή των αντιλήψεων του Leon Battista Alberti (*De Pictura*, 1435) – κατείχε την πρωτοκαθεδρία. Ο συγκεκριμένος διαχωρισμός, με τις επακόλουθες συνέπειες για το status του καλλιτέχνη, είχε ως αποτέλεσμα να καθορίσει τη θέση των γυναικών στο επάγγελμα του ζωγράφου. Η σχεδίαση της ανθρώπινης μορφής σε κίνηση, απαραίτητη στην ιστορική ζωγραφική, ασκούνταν από τους νέους καλλιτέχνες, που αντέγραφαν αρχικά πίνακες και χαρακτικά των μεγάλων δασκάλων της τέχνης και στη συνέχεια τρισδιάστατα αντικείμενα. Ακολούθως, σχεδίαζαν εκ του φυσικού από γυμνά και ντυμένα, ανδρικά κυρίως, μοντέλα. Στη διαδικασία αυτή, που κατείχε τη θέση αντρικού προνομίου, οι γυναίκες σταματούσαν πριν τη σχεδίαση εκ του φυσικού, επειδή εθεωρείτο αταίριαστο να σχεδιάζουν κατευθείαν από το γυμνό. Οι εύλογες συνδηλώσεις στη συγκεκριμένη διάκριση εξαφανίζονται πίσω από το επιχείρημα του φύλου.

Ο περιορισμένος αριθμός γυναικών, –κυρίως από καθιερωμένες ξένες καλλιτέχνιδες ή ιταλίδες που σχετίζονταν με καλλιτέχνες– που φοιτούσε στις Α-

8. Δ. Μαρκάτου, «Η κοινωνική θέση του εικαστικού καλλιτέχνη στην Ελλάδα τον 19^{ο} αιώνα», στο: *Β΄ Συνέδριο Ιστορίας της Τέχνης, Προσεγγίσεις της καλλιτεχνικής δημιουργίας από την Αναγέννηση έως τις μέρες μας* (25-27 Νοεμβρ. 2005), εκδ. Νεφέλη. *Πρακτικά*, Αθήνα 2008, 193.

9. Α. Ταρσούλη, *Ελένη Αλταμούρα, Η πρώτη ζωγράφος στην Ελλάδα μετά το Εικοσιένα*, 1934, 17.

10. Ταρσούλη, *Ελένη Αλταμούρα*, 18 κ.ε. Βλ. αναλυτικά, ό.π.. Μαρκάτου, Ελένη Μπούκουρη-Αλταμούρα, 357-373.

11. Βλ. W. Roworth Wassyng, "Academies of Art Italy", *Dictionary of Women Artists,* Gaze Delia (edited by), USA & UK, Fitzroy Dearborn publishers, 1997, I, 43 κ.ε.

καδημίες τέχνης στην Ιταλία από τον 16ο[12] έως και τον 19ο αιώνα υπόκειντο, σε γενικές γραμμές, στην απαγόρευση της σχεδίασης εκ του φυσικού[13].

Κατά το 19ο αιώνα, η χρησιμοποίηση γυναικείων γυμνών μοντέλων έγινε πάγια πρακτική στις Ακαδημίες τέχνης. Η σχεδίαση εκ του φυσικού, όπως και η μελέτη των αρχαιοτήτων, εξακολουθούσαν να αποτελούν βασικά στάδια της εκπαίδευσης των νέων καλλιτεχνών, καθώς και η μελέτη των μαθηματικών, της προοπτικής, της ανατομίας και του σχεδίου.

Σ' αυτό το πλαίσιο η Ελένη Αλταμούρα, έχοντας ως πεποίθηση ότι η συστηματική καλλιτεχνική εκπαίδευση θα της παρείχε έναν «θεσμικά κατοχυρωμένο κοινωνικό ρόλο»[14], όπως άλλωστε εξασφάλιζε ο θεσμός των Ακαδημιών από την Αναγέννηση μέχρι και τον 19ο αιώνα, ενδύθηκε τον αντρικό ρόλο. Κατά τη διάρκεια των σπουδών της πραγματοποίησε πολυάριθμα ταξίδια σε πόλεις της Ιταλίας προς άγρα θεμάτων, ενώ το 1852 παρουσίασε έργα της, για πρώτη φορά στην Ελλάδα, στην έκθεση του Πολυτεχνικού Σχολείου[15].

Δυστυχώς το μεγαλύτερο μέρος της καλλιτεχνικής της παραγωγής καταστράφηκε πιθανότατα από την ίδια, έτσι ώστε σήμερα ο ελάχιστος αριθμός των έργων που έχει διασωθεί να καθιστά πολύ δυσχερή τη μελέτη της δημιουργικής της πορείας. Σώζονται δύο Τετράδια Σπουδών (συμβαστικά ονομά-

---

12. Ως πρώτη γυναίκα καλλιτέχνης θεωρείται η Artemisia Gentileschi, η οποία έγινε δεκτή στην Accademia del Disegnio το 1616 στη Φλωρεντία. Αντίστοιχα, η Cathérine Duchemine υπήρξε η πρώτη καλλιτέχνιδα που έγινε δεκτή στην Académie Royale de peinture et de sculpture to 1663 στο Παρίσι. W. Kirkland and F. Kirkland, *Girls who became Artists*, Harper, New York and London 1934. G. Greer, *The Obstacle Race: The Fortunes of Women Painters and their Work*, Secker and Warburg, London, Farrar Straus, New York 1979. Ch. Petteys, *An International Dictionary of Women Artists born befote 1900*, Hall, Boston 1985. Βλ. ό.π., W. Roworth Wassyng, "Academies of Art Italy", *Dictionary of Women Artists*, 1997, I, 43 κ.ε.

13. J. Cavallucci, Notizie Storiche intorno alla R. Academia delle Arti del Disegno in Firenze, Florenz 1873. E. Strong, *La formazione delle scuole e delle accademie straniere in Roma*, in: Tai del Congresso Nazionale di Studi Romani I, Roma 1929, 717-724. L' Academia di Francia a Roma (Ausstellungkatalog Palazzo Braschi), Roma 1966/7. A. Boime, Strictly Academic. Life Drawing in the Nineteenth Century (Ausstellungkatalog State University of New York), New York 1974. Conto Disegni dell' Academia di Belle Arti di Perugia XVII-XIX secolo (Ausstellungskatalog), Perugia 1977. N. Pevsner, *Die Geschichte der Kunstakademien*, Mäander, 1986. P. Dunford, A Biographical Dictionary of Women Artists in Europe and America since 1850, Wheatsheaf, New York and London 1990.

14. Τ. Κορνέζου, «Η Βασιλική Ακαδημία ζωγραφικής και γλυπτικής τον 17ο αιώνα στη Γαλλία: Ζητήματα ιστορίας και ιστοριογραφίας», στο: *Β΄ Συνέδριο Ιστορίας της Τέχνης, Προσεγγίσεις της καλλιτεχνικής δημιουργίας από την Αναγέννηση έως τις μέρες μας* (25-27 Νοεμβρ. 2005), εκδ. Νεφέλη. *Πρακτικά* , Αθήνα 2008, 400.

15. Βλ. Ι. Ν. Μπόλης, *Οι καλλιτεχνικές εκθέσεις Οι καλλιτέχνες και το κοινό τους στην Αθήνα του 19ου αιώνα* (διδακτορική διατριβή, Α.Π.Θ.), Θεσσαλονίκη 2000, 295 κ.ε. Μαρκάτου, Ελένη Μπούκουρη-Αλταμούρα, 364.

ζουμε 1 και 2)[16], χωρίς αρίθμηση σελίδων, και βρίσκονται στην κατοχή των απογόνων της ζωγράφου[17]. Περιλαμβάνουν σχεδιάσματα μαθημάτων, σχέδια και σπουδές, τα περισσότερα εκ των οποίων είναι χρονολογημένα μεταξύ 1850-1853 και προέρχονται από την παραμονή της στην Ιταλία, ενώ αρκετά από αυτά είναι καμωμένα κατά τη διάρκεια των ταξιδιών της στην Περούτζα και στην Ασίζη[18]. Αποτελούν ένα σημαντικότατο και αδημοσίευτο υλικό, που μαρτυρά το αδιαμφισβήτητο ταλέντο της Αλταμούρα και τη μετέπειτα εξέλιξή της ως καλλιτέχνη.

Τα δύο Τετράδια βρίθουν πολυάριθμων, συχνά υπογεγραμμένων και χρονολογημένων, σχεδίων και σπουδών. Πάνω στο χαρτί ή σε επικολλημένο λεπτό ριζόχαρτο, με μελάνι, μολύβι και σπάνια με κιμωλία, σανγκουίνα και γκουάς, αποτυπώνονται αρχαία ελληνικά αγάλματα και αγγεία, φαραωνικά σύμβολα και κτίρια, εικονογραφήσεις βιβλίων (Heloise et Abelard), έργα γνωστών ιταλών ζωγράφων (Giotto, Perugino, Andrea del Sarto), σπουδές φυτολογίας, κατόψεις, τομές και προοπτικές όψεις κτιρίων, καθώς και διακοσμητικά μοτίβα εσωτερικού χώρου ναών της Ιταλίας, αλλά και ανθρώπινες μορφές με προφανή την εθνική τους καταγωγή, όπως Αρματολοί, Άραβες, Βαβυλώνιοι, Ινδιάνοι και Γιαπωνέζοι. Τα σχέδια της Ελένης Αλταμούρα χαρακτηρίζονται από ρομαντική διάθεση και ακαδημαϊκό ύφος, ενώ οι αποτυπώσεις αρχιτεκτονημάτων προδίδουν νεοκλασική αντίληψη.

Μεταξύ όλων αυτών των ασφυκτικά γεμάτων με θέματα σελίδων, διακρίνονται ορισμένα σχέδια που συνδέονται με τη χριστιανική αρχιτεκτονική και την ορθόδοξη λατρεία, καθώς και με μορφές αγίων και ιστορικά πρόσωπα του Βυζαντίου.

Η πρώτη αυτή παρουσίασή τους πιστεύουμε ότι θα αποτελέσει την αρχή για τη διεξοδικότερη και αναλυτικότερη παρουσίαση και μελέτη όλου του υπόλοιπου υλικού κι από άλλους μελετητές στο μέλλον.

Συγκεκριμένα, στο *πρώτο Τετράδιο* επισημαίνουμε το σχέδιο με μολύβι μιας εικόνας της Παναγίας (Εικ. 1). Η μορφή της Παναγίας είναι σε στάση τριών τετάρτων, ζωγραφίζεται μέχρι τη μέση κρατώντας με το αριστερό της χέρι ανοιχτό ειλητάριο, ενώ έχει το δεξί σε στάση δέησης. Τα ιδιαίτερα χαρα-

---

16. Τετράδιο Σπουδών 1: Σκληρό χαρτόδετο, εξωτερικές διαστάσεις: Υ 41,3 Χ 27 εκ., εσωτερικές διαστάσεις: Υ 40,6 Χ 26,5 εκ.

Τετράδιο Σπουδών 2: Σκληρό δερματόδετο [;], εξωτερικές διαστάσεις: Υ 22,9 Χ 27 εκ., εσωτερικές διαστάσεις: Υ 22,1 Χ 26 εκ. Εσωτερικά, επικολλημένα φύλλα ριζόχαρτου, όπου και τα σχέδια, διαστάσεων Υ 19 Χ 23,5 εκ.

17. Οφείλω και δημόσια θερμές ευχαριστίες στην κ. Μόλλυ Πινιατόρου για την ευγενική παραχώρηση των σχεδίων προς μελέτη.

18. Στην πρώτη σελίδα του μεγαλύτερου εκ των δύο Τετραδίων σημειώνεται ιδιόχειρα με μολύβι: "Studii fatti a Perugia ed a Assisi".

κτηριστικά γνωρίσματα (το μαφόριο, το ιμάτιο και η τεχνική του προσώπου με τις φωτοσκιάσεις) μας οδηγούν σε κάποιο πρότυπο από αυτά που συνήθιζαν οι ζωγράφοι του ναζαρηνού ύφους. Εντάσσεται στο μεγάλο ρεύμα των δυτικότροπων εικόνων, οι οποίες μέσω Ρωσίας πλημμύρισαν τα Βαλκάνια, ακόμη και αυτό το Άγιον Όρος, κατά το 19ο αιώνα. Η ίδια η ζωγράφος επιβεβαιώνει τη διαπίστωση αυτή σημειώνοντας κάτω από το σχέδιο «ρωσσικόν βεβαίως», ενώ η απουσία συγκεκριμένου προτύπου δηλώνεται από την πρόσθετη σημείωση, «εκ μνήμης».

Η Αλταμούρα σχεδιάζει ακολούθως μία κάτοψη και ταυτόχρονη εγκάρσια τομή μονόχωρου ναού, που καλύπτεται με σταυροθόλια (Εικ. 2). Επιχειρεί ταυτόχρονα μία μακέτα ζωγραφίζοντας με χρώμα την κόγχη του ιερού. Σχεδιάζει διάφορες σκηνές στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης, τοποθετώντας τη Βρεφοκρατούσα Θεοτόκο ανάμεσα σε δύο ολόσωμες αγίες, ενώ εκατέρωθεν δύο ημιχόρια φτερωτών αγγέλων υμνούν. Στην οροφή, πάνω από την αγία Τράπεζα, μέσα σε δόξα, τοποθετείται στο κέντρο ολόσωμη αγία δεόμενη, ενώ την πλαισιώνουν δύο, επίσης, ολόσωμοι άγιοι. Στους άλλους χώρους, αριστερά, τοποθετείται η Πεντηκοστή και δεξιά η Προσκύνηση των Μάγων. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι εικόνες του τέμπλου, στον κοσμήτη του οποίου ζωγραφίζονται πιθανότατα πέντε προφήτες σε διάφορες στάσεις, ενώ ως δεσποτικές εικόνες τοποθετούνται στις οικείες θέσεις ο Χριστός και η Παναγία. Επάνω στην Αγία Τράπεζα τοποθετείται ο Εσταυρωμένος Χριστός. Η συγκεκριμένη μακέτα παρουσιάζει εξαιρετικό ενδιαφέρον, καθώς η ζωγράφος, που εκπαιδεύεται στην καθολική Ιταλία, αποτυπώνει ένα εικονογραφικό πρόγραμμα ναού της Ανατολής –η πηγή έμπνευσης παραμένει ακόμη αταύτιστη– με συνέπεια στην κλίμακα, ενώ η πρόσθετη σχεδίαση μικρού τριφυλλοειδούς σχεδίου, πιθανότατα Βαπτιστηρίου, ενός τμήματος κιονόκρανου και ενός δίλοβου τοξωτού παραθύρου προδίδει μεγάλη εξοικείωση με ανάλογα αρχιτεκτονήματα.

Στο *δεύτερο Τετράδιο* εντοπίζεται ένας τετρακιόνιος βυζαντινός θρόνος με εντυπωσιακό θόλο (Εικ. 3). Ιδιαίτερα ενδιαφέροντα είναι τα αγαλματίδια των τεσσάρων προσωποποιημένων νικών, που στηρίζονται πάνω σε κίονες και κρατούν τη στεφάνη που προορίζεται για τον αυτοκράτορα όταν βρίσκεται στο θρόνο. Η σπουδή παραπέμπει έντονα σε γνωστά σχέδια κιβωρίων. Η εξαιρετική σχεδιαστική απόδοση, καθώς και η ιδιόχειρη μικρή περιγραφή κάτω από τη σπουδή στα ιταλικά από την ίδια τη ζωγράφο και η επεξηγηματική αναφορά στα πολύτιμα και ημιπολύτιμα υλικά των τμημάτων του θρόνου και των αγαλμάτων (π.χ. μπρούτζος και χρυσός) οδηγούν στην υπόθεση ότι πιθανότατα το εικονογραφικό πρότυπο να είναι υπαρκτό και όχι φανταστικό.

Στα σχέδια που ακολουθούν (Εικ. 4) διακρίνουμε πλήθος θεμάτων, που σχετίζονται με την ιεραρχία στον ορθόδοξο κλήρο, καθώς και με το τυπικό της λατρείας. Παρατηρούμε στην πάνω σειρά, από αριστερά προς τα δεξιά, τρεις

μορφές κληρικών, ενός καλόγερου, ενός πατριάρχη και ενός διακόνου αντίστοιχα, ενώ ακριβώς από κάτω η ζωγράφος σχεδιάζει τη μορφή μιας αγίας, ενός επισκόπου, ενός πατριάρχη και ενός διακόνου σε δύο σχέδια, μπρος και πίσω. Στα αριστερά ένα εξαπτέρυγο και δύο ημιτελή σχέδια, ενός επισκόπου και του αγίου Ιωάννη του Χρυσοστόμου. Δίπλα, μία λαβίδα και ένα βαρύτιμο δισκοπότηρο, η μορφή της αγίας Αικατερίνης και ακριβώς από πάνω δίσκος και το εγγεγραμμένο σχέδιό του με τη βραχυγραφία *Ιησούς Χριστός νικά*.

Ορισμένα από τα σχέδια χαρακτηρίζονται από μικρογραφική λεπτομέρεια, ενώ σκοπός της ζωγράφου είναι να αναδείξει τη διαφορετική στολή των αμφίων σε κάθε βαθμίδα της ιερατικής ιεραρχίας προβάλλοντας στοιχεία, όπως το πολυσταύριο ωμοφόριο του επισκόπου και το οράριο του διακόνου. Η μορφή του πατριάρχη παραπέμπει σε γνωστά εικονογραφικά πρότυπα από τα πολυάριθμα χαρακτικά που κυκλοφορούσαν ευρέως την εποχή εκείνη.

Στη συνέχεια διακρίνουμε σε επόμενη σελίδα σχέδια (Εικ. 5), όπου παρατηρούμε ότι όλες οι μορφές συνδέονται με αυτοκρατορικά πρόσωπα της ιστορίας του Βυζαντίου. Σχεδιασμένα σε τρεις σειρές, διακρίνονται από πάνω αριστερά ο Μέγας Κωνσταντίνος και η μητέρα του Ελένη να κρατούν τον σταυρό, η αυτοκράτειρα Ειρήνη, ο αυτοκράτορας Βασίλειος ο Β΄, ένας στρατιωτικός θώρακας με το δικέφαλο αετό και ο Μιχαήλ Παλαιολόγος. Η μορφή του Βασιλείου του Β΄ παραπέμπει ευθέως σε ανάλογο εικονογραφικό πρότυπο από το μικρογραφημένο Ψαλτήριο Βασιλείου Β΄ του 1017 (Εικ. 6). Στην κάτω σειρά, μαζί με τη μητέρα του Μεγάλου Κωνσταντίνου σχεδιάζεται ένα στέμμα, ένα μουσικό όργανο, μία κεκλιμένη σπουδή κεφαλής, αλλά και η Θεοδώρα, σύζυγος του Μιχαήλ Παλαιολόγου. Η τελευταία σειρά παρουσιάζει το μεγαλύτερο ενδιαφέρον. Εικονίζει σε ένα ενιαίο σχέδιο τους τρεις αυτοκράτορες, Μανουήλ Β΄, Μιχαήλ Η΄ και Ιωάννη Η΄ Παλαιολόγο, που παραπέμπουν άμεσα στο γνωστό μικρογραφημένο κώδικα από τη Modena με την ιστορία του βυζαντινού ιστορικού Ζωναρά του 12ου αιώνα (Εικ. 7), ενώ ακολουθεί μέσα σε πλαίσιο η Θεοδώρα μαζί με δύο κυρίες της αυλής, λεπτομέρεια της γνωστότατης ψηφιδωτής παράστασης από τον Άγιο Βιτάλιο στη Ραβέννα (Εικ. 8). Στη συνέχεια σχεδιάζεται η Ευδοξία, γυναίκα του Βασιλείου του Μακεδόνα, κάτω από την οποία σημειώνονται από τη ζωγράφο και τα χρόνια βασιλείας του συζύγου της (867-896). Ακολουθεί η Γάλα Πλακίδια και η αγία Ελένη σε θρόνο. Και οι τρεις τελευταίες μορφές κρατούν τη σφαίρα της γης, οι δύο μάλιστα ένσταυρη, ως ένδειξη της χριστιανικής οικουμένης, καθώς και σκήπτρο – η Ευδοξία κρατά χαρακτηριστικά το κρινάνθεμον – ως ένδειξη κοσμικής εξουσίας. Η ζωγράφος αποδίδει λεπτομερώς ενδυματολογικές λεπτομέρειες γνωρίζοντας το συμβολισμό των αντικειμένων που φέρουν οι μορφές, ενώ σημειώνει συστηματικά το όνομα της κάθε μίας από κάτω.

Στο σχέδιο που ακολουθεί (Εικ. 9), εικονίζονται πατέρες και άγιοι της Εκ-

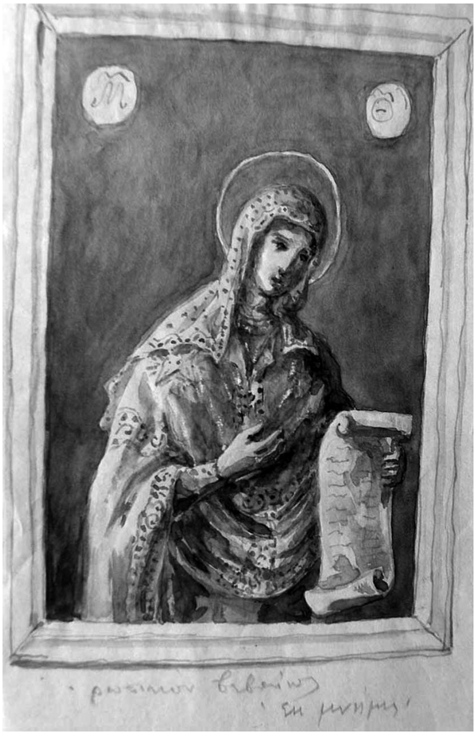
κλησίας, κυρίως σε μετωπικές στάσεις, να ευλογούν, να κρατούν ανοιχτά ειλητάρια, κλειστά Ευαγγέλια ή σταυρό. Πρόκειται, από πάνω αριστερά, για τους αγίους Αμφιλόχιο επίσκοπο Ικονίου, Μαρτινιανό, Γρηγόριο επίσκοπο Ακραγαντίνων, Απολλώ και Παντελεήμονα. Στην κάτω σειρά απεικονίζονται τρεις ιεράρχες με πολυσταύρια φελόνια, εκ των οποίων ο μεσαίος είναι ο άγιος Βασίλειος. Ασυνήθιστο είναι το σχέδιο του αγίου Αμφιλόχιου, που τον εικονίζει καθήμενο με παπική τιάρα και ράβδο καρδιναλίου. Ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης ο άγιος Γρηγόριος, που εικονίζεται να γράφει μπροστά σε αναλόγιο, ενώ φορεί παπική τιάρα. Τα εικονογραφικά πρότυπα των συγκεκριμένων σχεδίων μπορούμε να τα αναζητήσουμε στα πολυάριθμα χαρακτικά που κυκλοφορούσαν σε Ανατολή και Δύση.

Οι πηγές από όπου αντλεί θέματα η ζωγράφος δεν εξαντλούνται σε προγενέστερα εικονογραφικά πρότυπα. Αντλεί ένα θέμα από την Παλαιά Διαθήκη σχεδιάζοντας αφαιρετικά, αλλά με διακρινόμενη την ικανότητα της κίνησης· τον Μωυσή με τις πλάκες και τον αδερφό του Ααρών. Στην ίδια σελίδα, σε δεύτερο επίπεδο αριστερά, σχεδιάζει υποτυπωδώς ομοίωμα του ναού του Σολομώντα (Εικ. 10). Τελευταία, παραθέτουμε σχέδια που εντοπίζονται διάσπαρτα στο Τετράδιο Σπουδών 2 (Εικ. 11, 12), που εικονίζουν στέμμα, διακοσμημένο σταυρό με ένθετα υλικά –που προσομοιάζει ίσως με τον σταυρό της Αδριανουπόλεως– και δισκοπότηρο.

Η Ανατολή και η Δύση συναντώνται στα Τετράδια Σπουδών της Ελένης Αλταμούρα, όπου ο θρησκευτικός χαρακτήρας των σχεδίων που σχετίζονται με την ορθόδοξη λατρεία, με αγίους, καθώς και με σημαντικές προσωπικότητες της ιστορίας του Βυζαντίου, καταλαμβάνουν ένα μικρό μόνο μέρος. Η λεπτομερής τους απόδοση, η σχεδιαστική ικανότητα της ζωγράφου και, κυρίως, η διαφαινόμενη ευρύτητα των εικονογραφικών πηγών από ψηφιδωτές παραστάσεις, μικρογραφημένα χειρόγραφα και χαρακτικά της εποχής είναι προφανείς. Προβάλλεται έτσι «σαν τη σπίθα κρυμμένη στη στάχτη», για να υιοθετήσουμε ένα στίχο του Ρήγα από το αγαπημένο τραγούδι της ζωγράφου, η εικόνα μιας ιδιαίτερης και ικανότατης καλλιτεχνικής προσωπικότητας, της οποίας το έργο περιμένει να μελετηθεί και να επαναξιολογηθεί.

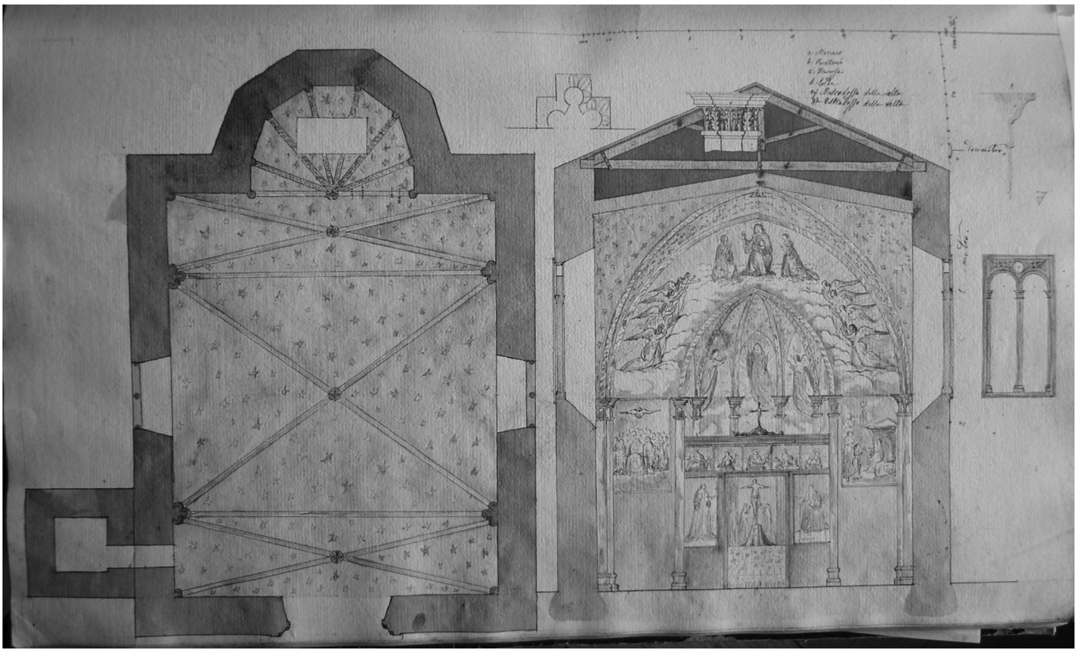


Ελένη Αλταμούρα, *Αυτοπροσωπογραφία,* ελαιογραφία, Ιδιωτική Συλλογή, Αθήνα.

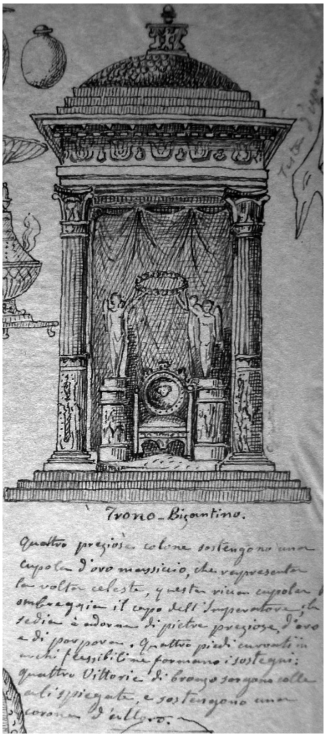


Εικ. 1. Σχέδιο Παναγία δεόμενη. Τετράδιο Σπουδών 1.

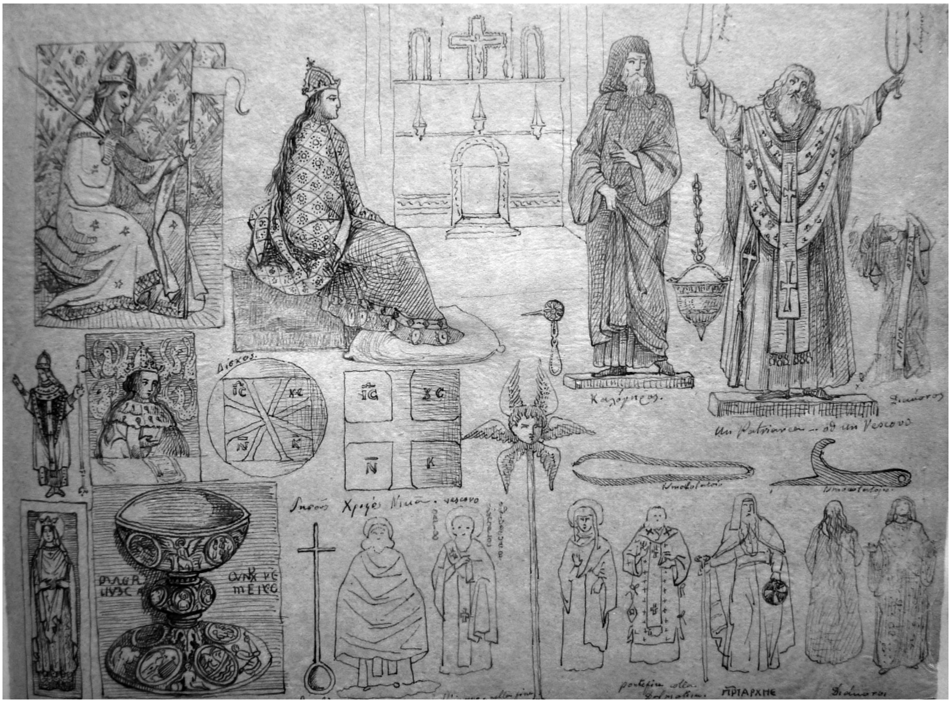
Εικ. 2. Κάτοψη και τομή ναού με ζωγραφική σχεδίαση. Τετράδιο Σπουδών 1.



Εικ. 3. Βυζαντινός θρόνος,
Τετράδιο Σπουδών 2.

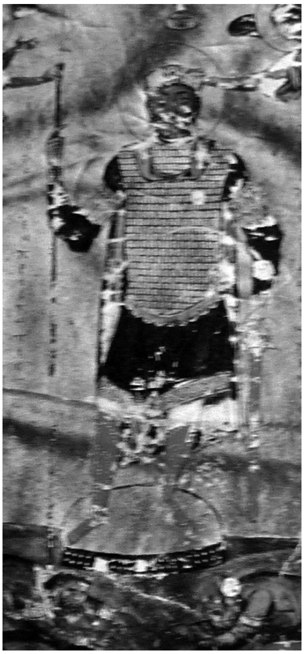


Εικ. 4. Μορφές με ιερατικά άμφια,
Τετράδιο Σπουδών 2.





Εικ. 5. Σχέδια με ιστορικές μορφές βυζαντινών αυτοκρατόρων. Τετράδιο Σπουδών 2.

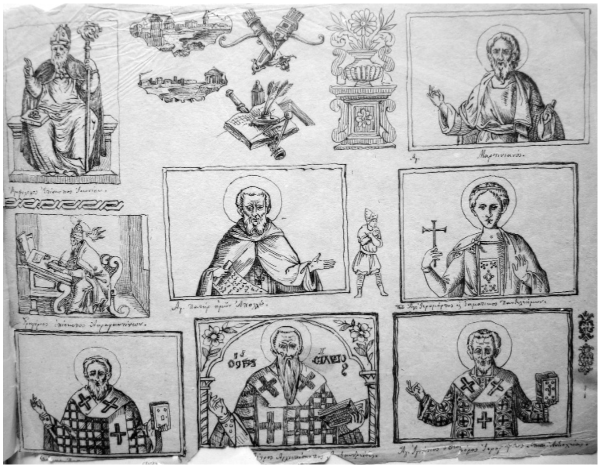


Εικ. 6. Βασίλειος Β′, Μικρογραφημένο Ψαλτήριο Βασιλείου Β' (1017).



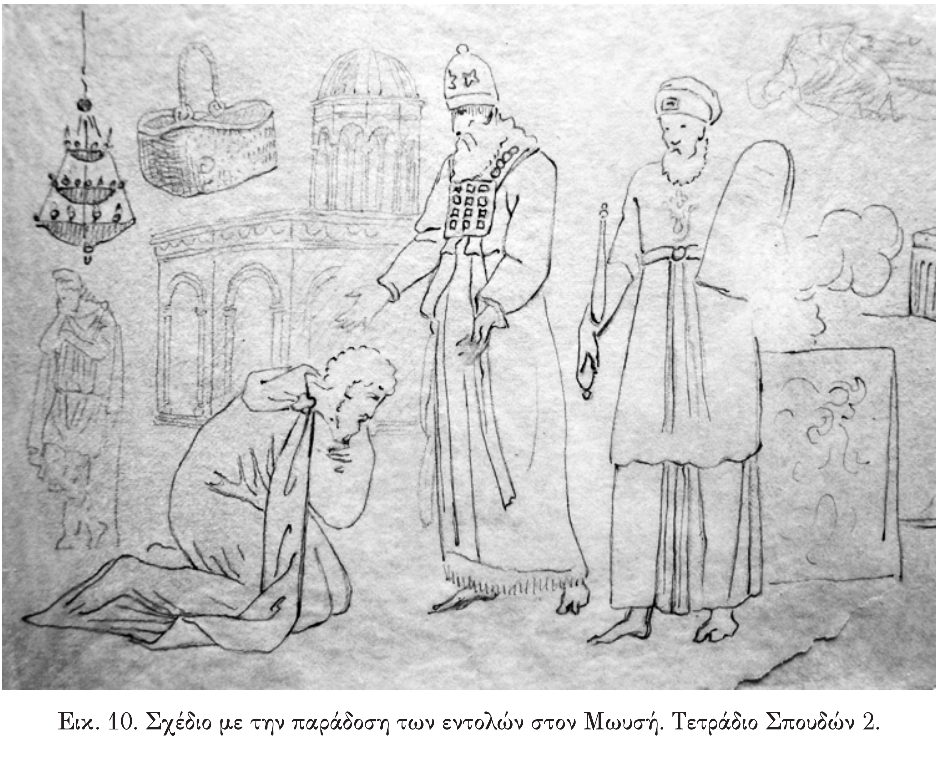
Εικ. 7. Παλαιολόγοι. Μικρογραφημένος κώδικας, Ιστορία του Ζωναρά (12[ος] αι.), Μόντενα.



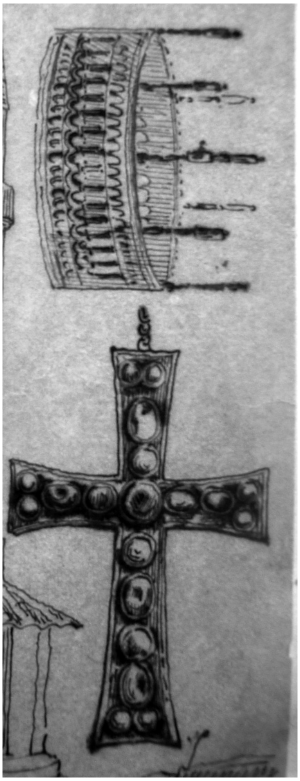


Εικ. 9. Σχέδια αγίων. Τετράδιο Σπουδών 2.

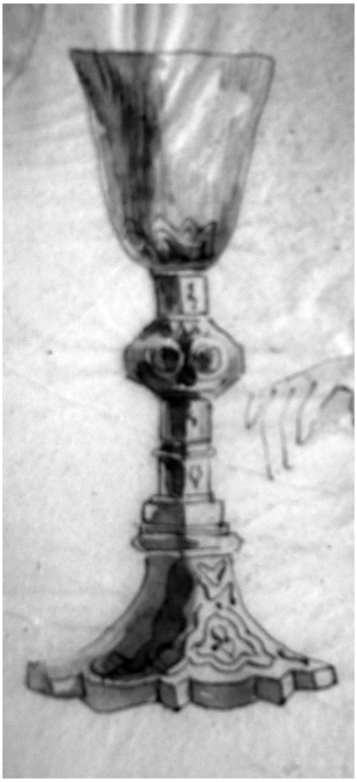
Εικ. 8. Τμήμα ψηφιδωτής παράστασης με την αυτοκράτειρα Θεοδώρα, Άγιος Βιτάλιος, Ραβέννα.



Εικ. 10. Σχέδιο με την παράδοση των εντολών στον Μωυσή. Τετράδιο Σπουδών 2.



Εικ. 11. Σχέδια στέμματος και σταυρού,. Τετράδιο Σπουδών 2.



Εικ. 12. Σχέδιο άγιου δισκοπότηρου. Τετράδιο Σπουδών 2.

π. Τιμόθεος Αγγελής

ΔΕΚΑΤΕΣΣΕΡΙΣ ΦΟΡΗΤΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ ΣΤΑΜΑΤΙΟΥ ΑΝΔΡΙΑΝΟΥ ΕΞ ΥΔΡΑΣ ΣΤΗ ΛΑΥΡΕΩΤΙΚΗ

Ο 19ος αιώνας αποτελεί μια χρονική περίοδο ανακατατάξεων σε όλους τους τομείς της ελληνικής κοινωνίας και σε όλες τις εκφάνσεις του πολιτισμού. Και φυσικά δεν θα μπορούσε να εξαιρεθεί από αυτή την εξέλιξη και η εκκλησιαστική τέχνη. Στην περίοδο αυτή, που όλες οι μορφές της επίσημης έκφρασης της εκκλησιαστικής τέχνης στράφηκαν προς τη δύση, στις αγροτικές περιοχές υπήρξαν λαϊκοί καλλιτέχνες, οι οποίοι διατήρησαν παραδοσιακά στοιχεία, κατάλοιπα της μεταβυζαντινής περιόδου. Βέβαια είναι σαφές ότι το γενικό κλίμα της εποχής τους επηρεάζει, αλλά ταυτόχρονα αυτοί διατηρούν τις παραδοσιακές «λαϊκές» καταβολές τους.

Στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα στη νοτιοανατολική Αττική, στους ναούς των περιοχών των Μεσογείων και της Λαυρεωτικής, δρα καλλιτεχνικά ο ζωγράφος Σταμάτιος Ανδριανού *ο εξ Ύδρας*. Έργα του εντοπίζονται στα Σπάτα, την Παιανία, το Κορωπί, το Μαρκόπουλο, τα Καλύβια, τον Κουβαρά, την Κερατέα, τον Άγιο Κωνσταντίνο (Καμάριζα) και το Λαύριο. Τα υπογεγραμμένα έργα του είναι φορητές εικόνες. Όμως, μπορούν να του αποδοθούν πλήθος άλλων φορητών ανυπόγραφων εικόνων αλλά και μεγάλος αριθμός τοιχογραφιών.

Στην ευρύτερη χρονική περίοδο για την οποία μιλούμε, ο Σταμάτιος δεν είναι ο μόνος Υδραίος ζωγράφος που δραστηριοποιείται στη Λαυρεωτική. Οι ιερείς Λάζαρος Α. Καρβελάς και Ευάγγελος Μπενάκης, ο Δημήτριος Ευαγγ. Μπενάκης και τέλος ο πατέρας του Σταματίου, Ανδριανός, έχουν αφήσει ένα πλούσιο έργο σε ναούς της Κερατέας και του Λαυρίου.

---

* Οφείλω θερμές ευχαριστίες στον κ. Δημήτριο Γ. Σοφρώνη για τη φωτογράφηση των εικόνων, καθώς και στους: Αρχιμ. Βλάσιο Μακρή, Αρχιμ. Μιχαήλ Σταθάκη, Πρωθιερ. Ακίνδυνο Δαρδανό, Ιερομ. Ευγένιο Παντζαρίδη, Ιερομ. Θεόδωρο Θεοδοσίου, την κ. Ιωάννα Στουφή-Πουλημένου, Επίκ. Καθηγήτρια της Θεολογικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών και τον κ. Δημήτριο Πλ. Ιατρού, χωρίς τη συμβολή των οποίων και τη βοήθεια δεν θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί η παρούσα εργασία. Τέλος, ευχαριστώ θερμά τον κ. Ιωάννη Ρηγόπουλο, για την προτροπή, την ενθάρρυνση και την ώθηση να μελετήσω το έργο του Σταματίου εξ Ύδρας.

Τα βιογραφικά στοιχεία του Σταματίου είναι ελάχιστα και αυτά μας παρέχονται, μέχρι στιγμής, από επιγραφές σε έργα του. Την καταγωγή του από το νησί της Ύδρας την αναφέρει ο ίδιος στη συντριπτική πλειοψηφία των υπογεγραμμένων έργων του. Επίσης σημειώνει πάντοτε στην υπογραφή του το πατρώνυμό του, είτε ολόκληρο «Σταμάτιος Ἀνδριανοῦ», είτε με το αρχικό γράμμα «Σταμάτιος Α.» Όπως προαναφέρθηκε, ο πατέρας του Ανδριανός ή Αδριανός ήταν και αυτός ζωγράφος. Στον ναό του Αγίου Δημητρίου στην Κερατέα φυλάσσεται εικόνα του αγίου Δημητρίου, η οποία είναι έργο του Ανδριανού και φέρει την υπογραφή του «διά χηρός τῆς ἐμεῖς ἀδυναμίας ἀδριανοῦ τοῦ ἐξ ὕδρας» και τη χρονολογία «αωμα» (1841)[1].

Αν και σε πολλά στοιχεία ομοιάζουν τεχνοτροπικά οι εικόνες τους, ο Σταμάτιος, σε μεγάλο βαθμό, αλλάζει το ύφος του προς το λαϊκότερο και σε σημείο που να ξεχωρίζουν σαφώς τα έργα του από αυτά του πατέρα του. Όπως έδειξε μια σύντομη έρευνα στο νησί της Ύδρας, ενώ υπάρχουν έργα του Ανδριανού, δεν υπάρχουν έργα του Σταματίου. Θα μπορούσαμε να εικάσουμε ότι ο Ανδριανός είχε μετοικήσει οικογενειακώς στα Μεσόγεια και εκεί ο γιός του Σταμάτιος μεγαλώνοντας έδρασε καλλιτεχνικά. Σε συμβολαιογραφικές πράξεις των ετών 1877[2] και 1880[3] μαρτυρείται ότι ο Σταμάτιος διέμενε στο Μαρκόπουλο Μεσογαίας. Μάλιστα σε δικαστική απόφαση του 1891, γίνεται σαφές ότι ήταν και ιδιοκτήτης γης στην περιοχή του Μαρκοπούλου[4].

Από το σύνολο των υπογεγραμμένων και μη έργων του Σταματίου στην παρούσα εργασία θα παρουσιαστούν δεκατέσσερις φορητές εικόνες, υπογεγραμμένες και χρονολογημένες, οι οποίες αποτελούν αντιπροσωπευτικά έργα του στην περιοχή της Λαυρεωτικής, σε διάστημα είκοσι πέντε ετών, από το 1871 έως το 1896.

Η πρώτη εικόνα (Εικ. 1) προέρχεται από τη συλλογή του ναού του Αγίου Δημητρίου Κερατέας και θέμα της έχει τη *Δέηση* (Ι. Χριστός, Υπ. Θεοτόκος και Τ. Πρόδρομος). Οι διαστάσεις της είναι 46,5×35,5 εκ., είναι διατηρημένη σε άριστη κατάσταση και πρόσφατα συντηρημένη[5]. Στο κάτω αριστερό μέρος

---

1. π. Τιμόθεος Γ. Αγγελής, *Ιερός Μητροπολιτικός Ναός Αγίου Δημητρίου Κερατέας*, Κερατέα 2008, 41.

2. Πωλητήριο έγγραφο συμβολαιογράφου Κρωπίας Ιωάννου Α. Αλεξίου, (Ἐν Μαρκοπούλῳ, 27/1/1877), όπου αναγράφεται: «...παρόντων κ τῶν μαρτύρων Κυρίων... κ' Σταματίου Ἀνδριανοῦ Ζωγράφου ἁγιογράφου κατοίκων ἀμφοτέρων ἐνταῦθα...» (Ιδιωτικό αρχείο).

3. Πωλητήριο έγγραφο συμβολαιογράφου Σπύρου Δ. Παπαγιαννοπούλου, (Ἐν Μαρκοπούλῳ, 26/8/1880), όπου αναγράφεται: «...κ. τῶν μαρτύρων ... κ' Σταμ. Α. Ζωγράφου Ἁγιογράφου, κατοίκων ἐνταῦθα...» (Ιδιωτικό αρχείο).

4. Απόφαση Πρωτοδικείου Αθηνών 21/12/1891. «...εἰς θέσιν Νταρδίστι ἄμπελον συνορεύουσαν με ..., Σ. Ζωγράφον...» (Ιδιωτικό Αρχείο).

5. Η συντήρηση πραγματοποιήθηκε το 2007 από τον συντηρητή Ηλία Παπαγεωργίου.

και με μικρών διαστάσεων γράμματα φέρει την υπογραφή του ζωγράφου «Σταμάτιος Ἀνδριανοῦ Ζωγράφος ἐξ Ὕδρας ἐποίησε», καθώς και τη χρονολογία 1871.

Στο δεύτερο μέρος της εικόνας και εκτός της σκηνής της Δεήσεως, ιστορούνται, από αριστερά προς τα δεξιά, οι άγιοι Γεώργιος, Αικατερίνη και Δημήτριος. Οι παραστάσεις των τριών αγίων χωρίζονται με τοξοστοιχία, πάνω από τα κιονόκρανα της οποίας εικονίζονται χρυσές φλόγες.

Η σκηνή της Δεήσεως ομοιάζει σε πολλά σημεία με αγιορείτικης προελεύσεως χαλκογραφίες του 19ου αιώνα[6]. Παρουσιάζεται στο μέσον ο Χριστός, στον τύπο του Μεγάλου Αρχιερέως. Νωρίτερα, το 1867, και με βάση το ίδιο πρότυπο, ιστόρησε ο Σταμάτιος φορητή εικόνα που ανήκει σήμερα στη συλλογή του Δήμου Σαρωνικού[7], όπως επίσης και αργότερα, το 1876, τη δεσποτική εικόνα (τοιχογραφία) του Χριστού στον ιδιωτικό ναό της Ευαγγελιστρίας στο Μαρκόπουλο Μεσογαίας.

Οι επόμενες τέσσερις εικόνες ανήκουν επίσης στη συλλογή του Αγίου Δημητρίου Κερατέας και προέρχονται από το τέμπλο του ναού της Αγίας Τριάδος στην Κερατέα. Μέχρι τον Απρίλιο του 1998, οι εικόνες βρίσκονταν εντοιχισμένες στο τέμπλο του ναού, οπότε και εκλάπησαν. Το 2007 εντοπίστηκαν[8], επεστράφησαν και φυλάσσονται πλέον στον ναό του Αγίου Δημητρίου. Κατά την περίοδο της κλοπής τους συντηρήθηκαν, όμως επιγραφές δηλωτικές του τόπου προέλευσής τους από την Κερατέα καταστράφηκαν για ευνόητους λόγους.

Η εικόνα του *Χριστού* (Εικ. 2), διαστάσεων 85×59 εκ., παρουσιάζει τον Κύριο ως Μεγάλο Αρχιερέα καθισμένο σε θρόνο. Το πρότυπο είναι ίδιο με την εικόνα της Δεήσεως, στην οποία έγινε αναφορά νωρίτερα. Δεξιά και αριστερά του Χριστού και πάνω σε σύννεφα εικονίζονται γονυκλινείς δύο άγγελοι, οι οποίοι κρατούν ανοιχτό ειλητάριο με την επιγραφή «Ο ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΤΗΣ ΔΟΞΗΣ:». Η επιγραφή «ο Βασιλεύς της Δόξης» στη βυζαντινή παράδοση χρησιμοποιείται, κατά κανόνα, στην παράσταση της Σταυρώσεως του Χριστού και στη θέση της επιγραφής του Πιλάτου «Ἰησοῦς ὁ Ναζωραῖος ὁ βασιλεὺς τῶν Ἰουδαίων» (Ιω. ιθ΄, 19). Εδώ ο Σταμάτιος τοποθετεί την επιγραφή αυτή στην παράσταση του Βασιλέως των βασιλευόντων και Μεγάλου Αρχιερέως, ώστε να τονίσει ακόμα περισσότερο τη δόξα του Βασιλέως Χριστού.

---

6. Ντ. Παπαστράτου, *Χάρτινες εικόνες*, τ. Ι, Αθήνα 1990, 45 - 50.

7. Ε. Γκίνη – Τσοφοπούλου, «Συλλογή εικόνων του ναού της Ευαγγελίστριας Καλυβίων», *Πρακτικά ΙΓ΄ Επιστημονικής Συνάντησης ΝΑ. Αττικής*, Εταιρία Μελετών Νοτιοανατολικής Αττικής, Καλύβια Θορικού Αττικής 2010, 576, πίν. 23.

8. http://news.in.gr/greece/article/?aid=780903&lngDtrID=244,
http://www.ethnos.gr/article.asp?catid=11424&subid=2&pubid=92478 και
http://news.kathimerini.gr/4dcgi/_w_articles_ell_100060_21/02/2007_216676.

Η δεύτερη δεσποτική εικόνα είναι αυτή της *Παναγίας* (Εικ. 3), διαστάσεων 84x59 εκ. Η εικόνα ερμηνεύει άριστα τον ψαλμικό στίχο «παρέστη ἡ βασίλισσα ἐκ δεξιῶν σου ἐν ἱματισμῷ διαχρύσῳ περιβεβλημένη, πεποικιλμένη» (Ψλμ. μδ΄, 10). Η Παναγία παρουσιάζεται στον εικονογραφικό τύπο *Ρόδον το Αμάραντον*, ο οποίος διαδίδεται μετά τον 17ο και ιδιαιτέρως κατά τον 18ο αιώνα. Αφορμή της απεικόνισης αυτής είναι ο στίχος «Ρόδον τὸ ἀμαραντον, χαῖρε ἡ μόνη βλαστήσασα…» από το γ΄ τροπάριο της α΄ ωδής του κανόνα του Ιωσήφ του Υμνογράφου[9], που ψάλλεται στην ακολουθία του Ακαθίστου Ύμνου[10].

Ο Σταμάτιος τηρεί επακριβώς τα χαρακτηριστικά που προσιδιάζουν στον τύπο, ζωγραφίζει δηλαδή την Παναγία με το μαφόριο να πέφτει ανοιχτό μπροστά και να πορπώνεται στο στήθος, με την εσωτερική καλύπτρα του κεφαλιού της να σχηματίζει κυματιστές πτυχές γύρω από το πρόσωπο, με στέμμα στο κεφάλι και τον Κύριο με βασιλική στολή[11]. Αντιγράφει σε κάποια σημεία, και συγκεκριμένα στην απεικόνιση του άνθους επί του οποίου ίσταται ο Κύριος, τη χαλκογραφία των αγιορειτών αγιογράφων Στεφάνου και Νεοφύτου, που τυπώθηκε στη Βενετία το 1820[12]. Στην πατρίδα του Σταματίου, την Ύδρα, η χαλκογραφία αυτή ήταν ευρέως διαδεδομένη και ακόμα και σήμερα υπάρχουν πολλά αντίγραφά της σε μονές του νησιού (π.χ. στη Μονή Προφήτου Ηλιού, στη Μονή Αγίας Ευπραξίας «Δοκού» κ.α.).

Η παρουσία των αγγέλων που κρατούν το χρυσό στέμμα στην κεφαλή της Παναγίας, παρά το ότι είναι δυνατό να αναχθεί σε παλαιότερα πρότυπα, στην περίπτωση της Θεοτόκου *Ρόδον το Αμάραντον* μπορεί να θεωρηθεί ότι αποδίδει έννοιες από τον κανόνα του Ιωσήφ, όπως τον στίχο «Χαίρε τῶν ἀγγέλων χαρμονή…» στο β΄ τροπάριο της ε΄ ωδής[13]. Έννοιες από τον ίδιο κανόνα και συγκεκριμένα από τον ειρμό της α΄ ωδής «…καὶ λόγον ἐρεύξομαι τῇ βασιλίδι μητρί…»[14] αποδίδουν το στέμμα στην κεφαλή της Θεοτόκου και η βασιλική αμφίεση του Κυρίου[15].

Η τρίτη δεσποτική εικόνα είναι αυτή του *Τιμίου Προδρόμου* (Εικ. 4), με διαστάσεις 85x58,5 εκ. Απομακρυσμένος από παραδοσιακά πρότυπα, ο Πρόδρομος δεν εικονίζεται με φτερά αγγέλου. Με τον δείκτη του δεξιού χεριού δείχνει

9. *Ωρολόγιον το Μέγα*, Αποστολική Διακονία της Εκκλησίας της Ελλάδος, Αθήνα [14]2001, 523.

10. Δ. Πάλλας, «Η Θεοτόκος Ρόδον το Αμάραντον, εικονογραφική ανάλυση και καταγωγή του τύπου», *ΑΔ* 26 (1971), 225.

11. Ό.π. 234-235.

12. Παπαστράτου, *Χάρτινες εικόνες*, τ. Ι, 134, 135, 142.

13. *Ωρολόγιον το Μέγα*, 525.

14. Ό.π., 523.

15. Πάλλας, ό.π., 226-227.

νοητά προς το μέρος της εικόνας του Κυρίου και με το αριστερό κρατά ψηλή ράβδο και ανοιγμένο ειλητάριο, επί του οποίου αναγράφεται ο προδρομικός λόγος «Ἴδε ὁ ἀμνὸς τοῦ Θεοῦ, ὁ αἴρων τὴν ἁμαρτίαν τοῦ Κόσμου.» (Ιω. α΄, 29) Το αριστερό του πόδι που είναι ανασηκωμένο, έτοιμο προς βηματισμό, καθώς και το οριζόντια ανοιγμένο ειλητάριο δίνουν μια αίσθηση κίνησης σε όλη την εικόνα.

Η τελευταία εικόνα από την Κερατέα είναι αυτή της *Αγίας Τριάδος* (Εικ. 5) και έχει διαστάσεις 85x60 εκ. Στην εικόνα αυτή αναγράφεται η υπογραφή του ζωγράφου «Ἔργον Σταματίου Ἀνδριανοῦ Ζωγράφου. ἐξ Ὕδρας», η χρονολογία της ιστορήσεως 1881, καθώς και η αφιερωματική επιγραφή «Διὰ συνδρομῆς Κυριοζόπουλου». Εικονίζονται καθήμενοι επί νεφελών ο Πατήρ και ο Υιός, το άγιο Πνεύμα ανάμεσά τους με τη μορφή λευκής περιστεράς, καθώς και, σε μικρότερο μέγεθος, στο κάτω μέρος η εστεμμένη Υπεραγία Θεοτόκος. Ουσιαστικά δηλαδή αναφερόμαστε στη στέψη της Παναγίας.

Ιδιάζον είναι το φωτοστέφανο του Ανάρχου Πατρός, το οποίο, αποτελούμενο από δύο ισόπλευρα τρίγωνα, δημιουργεί ένα εξάκτινο αστέρι γύρω από την κεφαλή. Η ιστόρηση του φωτοστέφανου του Πατρός ως ισόπλευρου τριγώνου είναι συνήθης σε απεικονίσεις της Αγίας Τριάδος, επηρεασμένες από τη Δύση. Η εμφάνιση όμως εξάκτινου άστρου είναι σπανιότερη. Παρουσιάζεται βέβαια σε αντιμήνσιο του 1754[16] και σε χαλκογραφίες του 1793 με θέμα την Αγία Τριάδα[17], του 1798 με θέμα τη μονή Αγίου Παύλου του Αγίου Όρους[18] και του 1836 με θέμα τη στέψη της Παναγίας[19]. Η τελευταία μάλιστα περιήλθε στη συλλογή της Ντόρης Παπαστράτου από τη μονή της Αγίας Ευπραξίας «Δοκού» στην Ύδρα. Δεν αποκλείεται, λοιπόν, τη χαλκογραφία αυτή που υπήρχε στην Ύδρα να είχε υπόψη ο Σταμάτιος και να χρησιμοποίησε ως πρότυπο. Είναι άξιο αναφοράς ότι και σε δύο ακόμη περιπτώσεις αποδιδόμενων έργων του Σταματίου παρατηρείται το ίδιο φαινόμενο του εξάκτινου άστρου, ως φωτοστέφανου του Πατρός. Η μία σε φορητή εικόνα της Αγίας Τριάδος, που ανήκει επίσης στη συλλογή του Αγίου Δημητρίου Κερατέας, και η δεύτερη σε τοιχογραφία στον ναό του Αγίου Αθανασίου στη Μερέντα Μαρκοπούλου.

Συνήθως στις εικόνες της Αγίας Τριάδος με την Θεοτόκο, και σύμφωνα με δυτικά πρότυπα, εικονίζονται τα δύο πρόσωπα, ο Πατήρ και ο Υιός, να στέφουν την Παναγία. Στην εικόνα όμως από τον ναό της Αγίας Τριάδος το φαινόμενο αυτό δεν ισχύει. Η Θεοτόκος εικονίζεται εστεμμένη μεν, αλλά ανεξάρτητη

16. Παπαστράτου, *Χάρτινες εικόνες*, τ. II, 547.
17. Παπαστράτου, *Χάρτινες εικόνες*, τ. I, 103-104.
18. Παπαστράτου, *Χάρτινες εικόνες*, τ. II, 470-471.
19. Παπαστράτου, *Χάρτινες εικόνες*, τ. I, 144.

από τις μορφές του Πατρός και του Υιού. Το επεισόδιο της στέψης της Θεοτόκου δεν αναφέρεται σε γραπτές πηγές, είναι τελείως ξένο στην ορθόδοξη εικονογραφική παράδοση και εμφανίζεται τον 12ο αιώνα στην Ιταλία και τη Γαλλία[20].

Οι επόμενες τέσσερις εικόνες ανήκουν στη συλλογή του ναού του Αγίου Κωνσταντίνου της ομώνυμης κοινότητας ή αλλιώς Καμάριζας. Η εικόνα του *Χριστού* (Εικ. 6), διαστάσεων 120×79 εκ., ακολουθεί και αυτή το ίδιο πρότυπο με τις δύο προαναφερθείσες εικόνες από την Κερατέα. Στο κάτω αριστερό μέρος της εικόνας διαβάζουμε την αφιερωματική επιγραφή «Τῇ συνδρομῇ τῶν συνδρομητῶν κ. κατοίκων τῆς κώμης Καμαρίζης.» και την χρονολογία 1886.

Η εικόνα της *Παναγίας* (Εικ. 7) έχει διαστάσεις 120×77 εκ. Ο θρόνος της Παναγίας είναι εμφανέστατα απλούστερος από αυτόν του Χριστού στην προηγούμενη εικόνα, αλλά και από τον θρόνο στην αντίστοιχη εικόνα της Παναγίας από την Αγία Τριάδα της Κερατέας.

Στην εικόνα του *Τ. Προδρόμου* (Εικ. 8), διαστάσεων 120×79 εκ., ο Σταμάτιος ακολουθεί και εκτελεί πιστά το ίδιο πρότυπο με τις αντίστοιχες εικόνες της Αγίας Τριάδος Κερατέας και της Ευαγγελιστρίας Μαρκοπούλου.

Η τέταρτη και τελευταία εικόνα από την Καμάριζα είναι αυτή των *αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης* (Εικ. 9), διαστάσεων 120×77 εκ. Κάτω και αριστερά της εικόνας, ο αγιογράφος σημειώνει «Ἔργον Σταματίου Α. Ζωγράφου. ἐξ Ὕδρας.» και τη χρονολογία 1886. Το ίδιο πρότυπο, με μικρές παραλλαγές, θα χρησιμοποιήσει ο Σταμάτιος στην εικόνα της Κοιμήσεως που θα δούμε αμέσως μετά, καθώς και σε δύο αποδιδόμενες σ' αυτόν εικόνες, την εικόνα των αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης στον ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στα Σπάτα του 1878 και την εικόνα των αγίων Πάντων, στον ναό της Αγίας Παρασκευής στο Λαύριο του 1894. Είναι εμφανές ότι ο ζωγράφος χρησιμοποιεί το ίδιο πανομοιότυπο σχέδιο για να αποδώσει τις μίτρες, τα στέμματα και τα σκήπτρα.

Οι υπόλοιπες πέντε εικόνες που ακολουθούν ανήκουν στη συλλογή του ναού της Αγίας Παρασκευής Λαυρίου. Το παλαιότερο έργο του Σταματίου στη συλλογή της Αγίας Παρασκευής είναι η εικόνα της *Κοιμήσεως της Θεοτόκου* (Εικ. 10), διαστάσεων 60×43 εκ. Σε δύο μέρη είναι χωρισμένη η επιγραφή με τα στοιχεία του αγιογράφου «Ἔργον Σταματίου Ἀνδριανοῦ» «Ζωγράφου ἐξ Ὕδρας». Ενώ μαζί με το δεύτερο μέρος είναι σημειωμένη και η χρονολογία 1872. Στο κέντρο της παράστασης και πάνω σε νεκρικό κρεβάτι, ιδιαίτερα στολισμένο, εικονίζεται κεκοιμημένη η Θεοτόκος. Ακριβώς πάνω από την Πα-

20. Ζ. Μυλωνά, «Η στέψη της Θεοτόκου και άλλα δυτικά θέματα σε εικόνες του 17ου και του 18ου αιώνα στη Ζάκυνθο», *ΔΧΑΕ* ΚΒ′ (2001), 249.

ναγία εικονίζεται καθήμενος πάνω σε νεφέλη ο Χριστός. Περιστοιχίζεται από τέσσερις αγγέλους, που κρατούν λαμπάδες και ειλητάρια, όπου αναγράφονται τροποποιημένα αποσπάσματα από το *Άσμα Ασμάτων*[21] «Τὶς αὕτη ἡ ἐκκύπτουσα» «ὡσεὶ ὄρθρος;» «καθαρά ὡς ὁ Ἥλιος;» «ἐκλεκτή ὡς ἡ Σελήνη;». Ο άγιος Ιωάννης ο Δαμασκηνός στην *Τρίτη Ομιλία* του στην Κοίμηση της Θεοτόκου, απευθυνόμενος στην Παναγία αναφέρεται στο πως υποδέχθηκαν οι άγγελοι την αγία ψυχή της. «Σὲ συνεπόρθμευσαν σὺν ἀρχαγγέλοις ἄγγελοι… Σοὶ μεθ' ἱερῶν ὕμνων καὶ φαιδρᾶς τελετῆς προσυπαντῶσι δυνάμεις μονονουχὶ λέγουσαι 'τίς αὕτη ἡ ἀναβαίνουσα λελευκαντισμένη, ἐγκύπτουσα ὡσεὶ ὄρθρος; Καλὴ ὡς σελήνη, ἐκλεκτὴ ὡς ὁ ἥλιος;'»[22]

Στο κάτω μέρος της εικόνας ο Σταμάτιος επαναλαμβάνει την τοξοστοιχία, με τις χρυσές φλόγες στα κιονόκρανα, μόνο που αυτή τη φορά η τοξοστοιχία είναι πεντάβηλη. Οι διαστάσεις της κάθε ξεχωριστής σκηνής είναι 13×8 εκ. Από αριστερά προς τα δεξιά ιστορούνται οι άγιοι: Γεώργιος, Βασίλειος και Βλάσιος, Ταξιάρχης Μιχαήλ, Κωνσταντίνος και Ελένη και Δημήτριος.

Το μικρότερο έργο του Σταματίου στη συλλογή της Αγίας Παρασκευής Λαυρίου είναι η εικόνα του *αγίου Ελευθερίου* (Εικ. 11), που έχει διαστάσεις 40 ×29,5 εκ. Κάτω από τον ένθρονο ιερομάρτυρα διαβάζουμε την επιγραφή «Ἔργον Σταματίου Α. Ζωγράφου ἐξ Ὕδρας», καθώς και τη χρονολογία 1885. Πάνω από τον άγιο υπάρχει η επιγραφή «Ο ΑΓΙΟΣ ΕΛΕΥΘΕΡΙΟΣ:» και πάνω απ' αυτήν ξεπροβάλλει μέσα από σύννεφα «ὁ ἀκοίμητος ὀφθαλμός», όπως δηλώνει και η σχετική επιγραφή.

Σε ξυλόγλυπτο προσκυνητάρι εντός του ναού της Αγίας Παρασκευής είναι τοποθετημένη η εικόνα των *Τριών Ιεραρχών* (Εικ. 12). Στο μέσον της εικόνας και κατά μέτωπο εικονίζεται ο άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος. Δεξιά και αριστερά του αντίστοιχα εικονίζονται, στρέφοντας το κεφάλι προς το κέντρο, οι άγιοι Βασίλειος ο Μέγας και Γρηγόριος ο Θεολόγος. Πάνω από τους τρεις αγίους, καθήμενος επί νεφελών, ιστορείται ο Ιησούς Χριστός να ευλογεί και με τα δύο χέρια.

Όπως διαφαίνεται, ο Σταμάτιος χρησιμοποιεί συχνότατα στα έργα του το θέμα της θείας επισκίασης, δηλαδή της εμφανούς παρουσίας του Χριστού στη σκηνή. Τον παρουσιάζει πάντοτε μέσα σε νεφέλες, που καταλαμβάνουν είτε ολόκληρο είτε τμήμα του ανώτερου μέρους της εικόνας. Ο Φώτης Κόντογλου, ο οποίος περιγράφει «πῶς εἰκονίζεται ἡ θεία ἐπισκίασις καί παρουσία εἰς τάς ἁγίας εἰκόνας ἐν τῇ ὀρθοδόξῳ εἰκονογραφίᾳ», αναφέρει ότι «οὐδέποτε (ενν. παρουσιάζεται) μέσα εἰς σύννεφα, ὅπου νά εἶναι μέ φυσικόν τρόπον ζωγραφισμέ-

21. «…τίς αὕτη ἡ ἐκκύπτουσα ὡσεὶ ὄρθρος, καλὴ ὡς σελήνη, ἐκλεκτὴ ὡς ὁ ἥλιος,…» (Ασμ. στ', 10)

22. Ιωάννης ο Δαμασκηνός, *Άπαντα τα έργα*, ΕΠΕ, τ. Θ', Θεσσαλονίκη 1991, 262.

να.»[23]. Τον 19ο αιώνα όμως, σε μία προσπάθεια να τονιστεί ακόμα περισσότερο η διάσπαση της ζωγραφικής επιφάνειας σε άνω, ιδεαλιστικό τμήμα, και κάτω, επίγειο, γίνεται ιδιαίτερη χρήση του ημικυκλικού νέφους[24]. Δεν είναι, λοιπόν, δυνατόν το γενικό κλίμα του εκδυτικισμού της θεολογίας, που σαφώς είχε προεκτάσεις και στην τέχνη, να άφηνε ανεπηρέαστο τον Σταμάτιο.

Έτσι στην εικόνα του *αγίου Ελευθερίου* στο ναό της Αγίας Παρασκευής Λαυρίου εικονίζεται *ο ακοίμητος οφθαλμός*. Στην εικόνα του *αγίου Δημητρίου* στον ίδιο ναό, για την οποία θα γίνει λόγος πιο κάτω, έχουμε την παρουσία του Κυρίου από τη μία πλευρά και αγγέλου από την άλλη. Στην εικόνα του Ευαγγελισμού στο Μαρκόπουλο εικονίζεται ο Άναρχος Πατήρ. Σε άλλα έργα του ο Σταμάτιος, π.χ. στην εικόνα των *αγίων Ελευθερίου και Κυριακής* της συλλογής του Αγίου Δημητρίου Κερατέας, εντάσσει στη θεία επισκίαση όλο το επάνω μέρος της σκηνής της εικόνας και ζωγραφίζει ολόκληρη τη Δέηση (Ι. Χριστός, Υπ. Θεοτόκος και Τ. Πρόδρομος).

Παρ' όλα αυτά, στα Μεσόγεια δεν είναι πρωτοφανές το φαινόμενο των νεφελών στη θεία επισκίαση. Για παράδειγμα, στον ναό της Αγίας Παρασκευής στο Μαρκόπουλο, τον οποίο ιστόρησε στα μέσα του 18ου αιώνα ο αγιογράφος Γεώργιος Μάρκου ο Αργείος, μαζί με τους μαθητές του Γεώργιο Κυπριώτη και Αντώνιο Μάρκου[25], σε μία από τις έξι παραλλαγές της επισκίασης έχουμε και αυτή, όπου ο Χριστός προβάλλει στηθαίος μέσα από πυκνά, άσπρα σύννεφα[26].

Στην εικόνα των Τριων Ιεραρχών, κάτω από τις μορφές, ο αγιογράφος έχει σημειώσει «Ἔργον Σταματίου Α. Ζωγράφου ἐξ Ὕδρας» και τη χρονολογία της ιστορήσεως 1888. Υπάρχει επίσης και αφιερωματική επιγραφή, η οποία αναφέρει «Τῇ συνδρομῇ πάσης Συντεχνίας».

Στους ναούς του Λαυρίου δεν είναι λίγες οι λεγόμενες συντεχνιακές δωρεές. Πρόκειται για αφιερώματα των οργανωμένων σε συντεχνίες εργαζομένων της ακμάζουσας βιομηχανικής πόλης του Λαυρίου. Έτσι, για παράδειγμα, στο ναό της Αγίας Παρασκευής συναντούμε αφιερωματικές επιγραφές «Δαπάνῃ τοῦ Σωματίου τῶν Τεχνητῶν τοῦ Ἐργοστασίου τῆς Γαλλικῆς Μεταλλευτικῆς Ἑταιρίας ἐν Λαυρίῳ», «Συνδρομῇ τῆς Ἑταιρίας Ἰχθυοπωλῶν ...», «Δαπάνῃ

23. Φ. Κόντογλου, *Έκφρασις της Ορθοδόξου Εικονογραφίας*, τ. Α', εκδ.«Αστήρ», Αθήναι [3]1993, 409.

24. Ν. Γραίκος, «Ο ζωγραφικός χώρος στην Ελληνική Εκκλησιαστική Ζωγραφική (19ος – αρχές 20ου αι.) Στοιχείο 'συνέχειας' ή 'ασυνέχειας' της 'παράδοσης'», *Α' Επιστημονικό Συμπόσιο της Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης (Β'Αμφιθ. Θεολογικής Σχολής Πανεπιστημίου Αθηνών, 14–15 Μαρτίου 2008). Πρακτικά*, Αθήνα 2009, 275.

25. Αρχιμ. Ελευθέριος-Ειρήναρχος Θεοδώρου, *Μαρκόπουλο Μεσογαίας - Εκκλησίες, Τοιχογραφίες, Πορεία στο χρόνο*, τ. Α', Αθήνα 1994, 59-74, 172-174.

26. Αρχιμ. Ελευθέριος-Ειρήναρχος Θεοδώρου, *Μαρκόπουλο Μεσογαίας - Δέκα θέματα αρχαιολογίας και τέχνης*, τ. Γ', Αθήνα 2000, 54.

τῶν ἐν Λαυρίῳ ὑπαλλήλων τῶν διαφόρων καταστημάτων», «Ἐμπορικός Σύλλογος Λαυρίου», «Ἐργάται Καλαμίνας», «Συνδρομηταί τῆς Καλαμίνας ἐν Λαυρίῳ»[27].

Στον ναό επίσης της Αγίας Παρασκευής Λαυρίου, μέσα σε ξυλόγλυπτο προσκυνητάρι, είναι τοποθετημένη η εικόνα της *Παναγίας της Μυρτιδιώτισσας* (Εικ. 13). Ένας Κυθήριος, προσκυνητής στον ναό, γράφει χαρακτηριστικά: «…σε λίγο θα έμενα έκπληκτος όταν πήγα να προσκυνήσω την Εικόνα που ήταν δίπλα στο μανουάλι που άναψα κερί. Ήταν μια ωραία Μυρτιδιώτισσα μεγάλη, περίπου στο μέγεθος του πρωτοτύπου, πλαισιωμένη από ένα ξυλόγλυπτο εικονοστάσι.»[28]

Οι διαστάσεων 100x72 εκ. εικόνα φέρει επιγραφή «Ἔργον Σταματίου Α. Ζωγράφου ἐξ Ὕδρας.» και χρονολογία 1891. Ο ζωγράφος χρησιμοποιεί ως κυρίαρχο χρώμα το χρυσό, ώστε να αποδώσει ζωγραφικά τη χρυσή επένδυση της πρωτότυπης εικόνας της Μυρτιδιώτισσας στα Κύθηρα. Για τον ίδιο λόγο εικονίζει τα πρόσωπα των μορφών με πολύ σκούρο χρώμα, σε σημείο που μόλις να διακρίνονται τα χαρακτηριστικά του προσώπου[29]. Ο Σταμάτιος, παρότι αντιγράφει την πρωτότυπη εικόνα της Μυρτιδιώτισσας, παραλείπει να εικονίσει στο κάτω μέρος τα τρία θαύματα της Παναγίας, καθώς και τους προφήτες Δαβίδ και Σολομώντα που συνήθως εικονίζονται. Ιστορεί επίσης τον Κύριο να κρατά αντί σφαίρας Ευαγγέλιο. Είναι χαρακτηριστικό ακόμη ότι πάνω στην εικόνα είναι τοποθετημένο αργυρό αντίγραφο αφιερώματος της πρωτότυπης εικόνας της Μυρτιδιώτισσας στα Κύθηρα. Το αφιέρωμα στην πρωτότυπη εικόνα είναι ένα χρυσό περιδέραιο με τρεις σειρές αμυγδαλόμορφα κοσμήματα, από τα παλαιότερα αφιερώματα της εικόνας, αφού αναφέρεται σε κείμενο του 1807 και εικονίζεται σε αντίγραφο της εικόνας αυτής της περιόδου[30].

Η αφιερωματική επιγραφή «Εἰς μνημόσυνον πάντων τῶν συνδρομητῶν τῶν

---

27. Αρ. Κανατούρης, «Ο Καθεδρικός Ιερός Ναός Αγίας Παρασκευής Λαυρίου», *Πρακτικά Η΄ Επιστημονικής Συνάντησης Νοτιοανατολικής Αττικής*, Κερατέα 2001, 441-442, 448- 9.

28. Β. Στ. Χάρος, *Οδοιπορικό για τη Μυρτιδιώτισσα*, Αθήνα 2007, 85.

29. Σ. Δ. Καλούτσης, *Ακολουθίαι και θαύματα της Παναγίας Θεοτόκου της Μυρτιδιωτίσσης*, Κύθηρα [5]2006, 105: «…οἱ ἀπὸ τῆς εποχῆς ἐκείνης (ενν. της ευρέσεως της εικόνας) ἱστορούντες ἀντίγραφα τῆς ἱερᾶς ταύτης Εἰκόνος, παρουσιάζουσι μὲν τὰ ἐν αὐτῇ πρόσωπα μέ χρῶμα βαθὺ καστανόν, οὐδέποτε ὅμως παραλείπουσι νὰ προσθέσωσι χαρακτηριστικὰ προσώπων ἐπὶ τῶν ἐν αὐτῇ εἰκονιζομένων μορφῶν τῆς Θεοτόκου καὶ τοῦ Σωτῆρος, τὴν δὲ συνήθειαν ταύτην ἐξακολουθοῦσιν ἐφαρμόζοντες καὶ οἱ σήμερον ἱστοροῦντες ἀντίγραφα τῆς ἱερᾶς τῆς Μυρτιδιωτίσσης Εἰκόνος, παρὰ τὸ γεγονός ὅτι νῦν ἐν τῇ ἐν Μυρτιδίοις ὑπερφυῶς εὑρεθείσῃ ἱερᾶ Εἰκόνι οὐδὲν χαρακτηριστικὸν προσώπου διακρίνεται.».

30. Ε. Χάρου - Κορωναίου, *Το προσκύνημα των Μυρτιδίων*, εκδ. «Φιλιππότης», Αθήνα 2007, 28-31.

ἐξ Ἐπιδαύρου Λιμηρᾶς» είναι ίσως η απάντηση στο ερώτημα πώς παραγγέλθηκε στην περιοχή της Λαυρεωτικής μια εικόνα της προστάτιδος των Κυθήρων, Παναγίας της Μυρτιδιώτισσας.

Ήδη από το 1870 ξεκινά το φαινόμενο της μετανάστευσης πληθυσμού από διάφορα μέρη της Ελλάδος προς την αναπτυσσόμενη τότε βιομηχανική πόλη του Λαυρίου. Μια από τις περιοχές απ' όπου έφθασαν μετανάστες ήταν και η Λακωνία. Υπολογίζεται ότι, σε κάποια φάση του 19ου αιώνα, οι Λάκωνες αποτελούσαν ένα μεγάλο, αν όχι το μεγαλύτερο, μέρος του πληθυσμού της πόλης του Λαυρίου. Ο κύριος όγκος Λακώνων μεταναστών προερχόταν από τις επαρχίες Γυθείου, Οιτύλου και Επιδαύρου Λιμηράς[31]. Η γειτνίαση των περιοχών αυτών με το νησί των Κυθήρων δικαιολογεί το γεγονός ότι οι κάτοικοί τους ευλαβούνται την Παναγία τη Μυρτιδιώτισσα και έτσι παραγγέλνουν στον Σταμάτιο να ζωγραφίσει την εικόνα της. Είναι άξιο αναφοράς ότι στον ναό της Αγίας Παρασκευής υπάρχει και δεύτερη εικόνα της Παναγίας, δωρεά Λακώνων το ίδιο έτος. Πρόκειται για την Παναγία τη Χρυσαφίτισσα, με επιγραφή «Δαπάνῃ ἐπαρχιωτῶν Ἐπιδαύρου Λιμηρᾶς διαμενόντων ἐν Λαυρίῳ, εἰσηγήσει Γ. Δ. Γιαννοπούλου 1891, Ἐμμ. Ι. Παπαδάκης Ζωγράφος ἐν Ἀθήναις», της οποίας η πρωτότυπη εικόνα βρίσκεται στην καστροπολιτεία της Μονεμβασιάς. Στον ίδιο ναό έχουμε και άλλες δωρεές διαφόρων ομάδων εσωτερικών μεταναστών, όπως για παράδειγμα δηλώνουν οι επιγραφές: «Ἕνωσις Χειμαριωτῶν ἐν Λαυρίῳ…» και «Ἀδελφότης Καρυστίων ἐν Λαυρίῳ…»[32].

Το τελευταίο έργο του Σταματίου στη συλλογή της Αγίας Παρασκευής Λαυρίου, αλλά και ένα από τα τελευταία υπογεγραμμένα έργα του, είναι η εικόνα του *αγίου Δημητρίου* (Εικ. 14). Έχει διαστάσεις 122x92 εκ. Φέρει αφιερωματική επιγραφή «Τῇ συνδρομῇ τῶν Λακώνων Ἐργατῶν Γεωργίου Ἀράπη καί τῇ ἐνεργείᾳ, Ἰωάννου Ν. Χαριτάκη.», την υπογραφή του αγιογράφου «Ἔργον Σταματίου Α Ζωγράφου. ἐξ Ὕδρας» και τέλος τη χρονολογία της ιστορήσεως 1896. Και εδώ οι δωρητές της εικόνας είναι Λάκωνες.

Ο άγιος εικονίζεται ως στρατιωτικός. Ταυτόχρονα φονεύει τον Σκυλογιάννη, σώζει τον επίσκοπο Κυπριανό, ευλογείται από τον Κύριο και στέφεται από άγγελο Κυρίου. Στα οπίσθια του αλόγου, σε πολύ μικρότερη διάσταση από αυτήν του αγίου, εικονίζεται ένας ηλικιωμένος επίσκοπος. Είναι κατά τον Ανώνυμο συγγραφέα της συλλογής θαυμάτων του αγίου Δημητρίου «Ἐπίσκοπός τις ἐκ τῶν Ἀφρῶν ὁρμώμενος χώρας, Κυπριανὸς τοὔνομα», ο οποίος «ἐκ τῶν ἀνημέρων σύλληπται Σκλάβων οἵτινες πάντας αἰχμαλώτους λαβόντες τοὺς ὄντας μετ' αυτοῦ εἰς τὸ πλοῖον καὶ διαμετρησάμενοι καταδιείλοντο αὐτοὺς εἰς δουλείαν,

31. Ελ. Π. Αλεξάκης, «Εγκαταστάσεις Λακώνων στη Λαυρεωτική (1870-1970)», *Πρακτικά Η' Επιστημονικής Συνάντησης Νοτιοανατολικής Αττικής*, Κερατέα 2001, 352.

32. Κανατούρης, ό.π.

μεθ' ὧν καὶ τὸν εἰρημένον ἐπίσκοπον...»[33] και διασώθηκε θαυματουργικά από τον άγιο Δημήτριο. Παρουσιάζεται με τα χέρια σταυρωμένα στο στήθος, δηλωτικά της δεήσεως, της ικεσίας αλλά και της εμπιστοσύνης του προς τον άγιο για τη σωτηρία του.

Κατά το Φώτη Κόντογλου, ο μεν επίσκοπος που ιστορείται συνήθως «Εἶναι ὁ ἐπίσκοπος Γαβριὴλ, δεσπότης τοῦ Δαμαλᾶ, ποὺ τὸν πιάσανε σκλάβο οἱ κουρσάροι μπαρμπερίνοι στὰ 1603...» και απελευθερώθηκε και αυτός ύστερα από θαύμα του αγίου Δημητρίου. Ο στρατιωτικός που θανατώνει ο άγιος είναι ο Λυαίος, τον οποίο νίκησε ο άγιος Νέστωρ με την ευλογία του αγίου Δημητρίου[34].

Πάνω και αριστερά του αγίου, ο Κύριος, καθήμενος επί νεφελών, ευλογεί τον μάρτυρα, ενώ αντίστοιχα στη δεξιά πλευρά άγγελος Κυρίου, που κρατά σταυρό, στέφει τον άγιο με ανθοστόλιστο στεφάνι. Το γεγονός της στέψεως του αγίου από άγγελο Κυρίου διαδραματίστηκε κατά τη διάρκεια της φυλάκισής του και λίγο πριν το μαρτύριο. Στις πηγές αναφέρεται καταρχήν σε ένα από τα πιο πρώιμα αγιολογικά κείμενα, το λεγόμενο «Μαρτύριο Β΄» (ή *Passio Altera*) που ανάγεται περίπου στον 5ο αιώνα[35], όπως επίσης και στο περίφημο Μηνολόγιο του αγίου Συμεών του Μεταφραστού που χρονολογείται τον 10ο αιώνα[36].

Η απεικόνιση του θέματος του έφιππου αγίου Δημητρίου είναι ίδια, με μικρές χρωματικές παραλλαγές, με αυτή του αγίου Γεωργίου στη Δέηση του Αγίου Δημητρίου Κερατέας, που είδαμε αρχικά, όπως επίσης και με αυτή του αγίου Δημητρίου σε εικόνα αγνώστου αγιογράφου των μέσων του 19ου αιώνα της συλλογής του ναού του Αγίου Ιωάννου Μαρκοπούλου Μεσογαίας. Μάλιστα και στις τρεις εικόνες, έχουμε επανάληψη του θυμοειδούς ίππου, εικονογραφικού στοιχείου γνωστού από το χαρακτικό του Hendrick Goltzius του 1586 [37].

Το θέμα του θυμοειδούς ίππου από το εν λόγω χαρακτικό φαίνεται να είναι ευρέως διαδεδομένο τον 19ο αιώνα. Ενδεικτικά αναφέρουμε δύο εικόνες του 1824 από το νησί της Τήνου, έργα του Χατζηλαμπρινού Σμυρναίου, που απει-

---

33. *Αγίου Δημητρίου Θαύματα, οι Συλλογές Αρχιεπισκόπου Ιωάννου και ανωνύμου* (επιμ. Χαραλάμπους Μπακιρτζή), εκδ. «Άγρα», Θεσσαλονίκη 1997, 324.

34. Φ. Κόντογλου, *Γίγαντες ταπεινοί*, εκδ. «Ακρίτας», Αθήνα 2000, 201-202.

35. «...Παραχρῆμα δὲ ἄγγελος Κυρίου ἐλθὼν στέφανον ἐπέθηκε τῇ κορυφῇ τοῦ μάρτυρος...» *Η Γραμματεία των Δημητρίων – Μαρτύρια, συλλογές θαυμάτων και εγκώμια στον Άγιο Δημήτριο (επιμ.* Συμεών Α. Πασχαλίδη), τ. Β΄, Κέντρο Αγιολογικών Μελετών Ιεράς Μητροπόλεως Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2005, 43.

36. «...Καὶ παραχρῆμα θεῖος ἄγγελος ἐπιφανείς, στέφανον αὐτοῦ τῇ κορυφῇ ἐπιτίθησι...», ό.π., 60.

37. Γ. Ρηγόπουλος, «Φορητές εικόνες στο σκευοφυλάκιο του Αγίου Ιωάννη στο Μαρκόπουλο», στο: *Αφιέρωμα στα 100 χρόνια από τα Εγκαίνια του Ιερού Ναού Αγίου Ιωάννου Μαρκοπούλου*, Πνευματικό Κέντρο Δήμου Μαρκοπούλου, Μαρκόπουλο 2008, 401, 414, 415.

κονίζουν τον άγιο Γεώργιο[38]. Συγκρίνοντας μάλιστα την εικόνα από τη συλλογή της Μονής Κυρίας των Αγγέλων - Κεχροβουνίου[39] με την εικόνα του αγίου Δημητρίου του Σταματίου, είναι σαφές ότι ο Σταμάτιος χρησιμοποιεί το ίδιο πρότυπο με αυτό του Χατζηλαμπρινού.

Στο κάτω μέρος τις εικόνας, ο Σταμάτιος ζωγραφίζει τέσσερις ξεχωριστές σκηνές από τη ζωή του αγίου, με διαστάσεις 23x15 εκ. η κάθε μία. Οι σκηνές τοποθετούνται κάτω από τοξοστοιχία, όμοια με αυτή των εικόνων της Δεήσεως από τον Άγιο Δημήτριο της Κερατέας, της Κοιμήσεως της Θεοτόκου από την Αγία Παρασκευή του Λαυρίου που παρουσιάστηκαν νωρίτερα, όπως επίσης και της Ζωοδόχου Πηγής από τον ομώνυμο ναό στην Παιανία, η οποία με βεβαιότητα μπορεί να αποδοθεί στον Σταμάτιο.

Η πρώτη σκηνή έχει τίτλο «ὁ ἅγιος Δημήτριος κυρίττει τὸν Χριστόν ἐνώπιον τοῦ Βασιλέως». Η δεύτερη έχει τίτλο «ὁ ἅγιος Δημήτριος, ἐκ τῆς φυλακῆς εὐλογει τόν Νἔστορα». Ο τίτλος της τρίτης σκηνής είναι «ὁ ἅγιος Νέστωρ, διὰ προσευχῆς τοῦ ἁγίου Δημητρίου, φονεύει τὸν Λυαῖον ἐν μονομαχίᾳ». Το μαρτύριο του αγίου Δημητρίου είναι το θέμα της τέταρτης παράστασης, που έχει τίτλο «ὁ ἅγιος Δημήτριος ἐν τῇ φυλακῇ, λογχιζεται ὑπὸ τῶν Στρατιοτῶν».

Μετά από τη σύντομη «περιήγηση» στα δεκατέσσερα αυτά έργα του Σταματίου, είναι αναγκαίος ο σχολιασμός του συνόλου των μελετώμενων έργων του. Η πληρέστερη περιγραφή του έργου του Σταματίου, είναι αυτή της κ. Ιωάννας Στουφή - Πουλημένου, στη μελέτη της για την εικόνα της Ζωοδόχου Πηγής, από τον ομώνυμο ναό στην Παιανία της Αττικής[40], η οποία εικόνα, όπως προαναφέρθηκε, είναι μεν ανυπόγραφη, αλλά μπορεί με βεβαιότητα να αποδοθεί στον χρωστήρα του Σταματίου. Ο σχολιασμός της εικόνας αυτής μπορεί να χρησιμοποιηθεί και να εκφράσει κάλλιστα και τις δεκατέσσερις εικόνες που παρουσιάστηκαν στην παρούσα μελέτη.

Καταρχήν είναι φανερό ότι μιλούμε για ένα «λαϊκό» ζωγράφο, χωρίς ακαδημαϊκή καλλιτεχνική παιδεία. Απομακρύνεται από τον βυζαντινό τρόπο αποδόσεως των μορφών, όπως αυτός έχει επιβιώσει στη μεταβυζαντινή ζωγραφική και υιοθετεί στοιχεία της δυτικότροπης νατουραλιστικής ζωγραφικής, επεξεργάζοντάς τα όμως με λαϊκό τρόπο. Τα κύρια χαρακτηριστικά των μορφών που ζωγραφίζει ο Σταμάτιος είναι η εκφραστικότητα και η ζωντάνια. Τα εύρωστα πρόσωπά τους χαρακτηρίζονται από τα μεγάλα εκστατικά μάτια, που είναι το κύριο εκφραστικό στοιχείο των μορφών, τα καλοσχεδιασμένα φρύδια

---

38. Ι. Π. Γκερέκος, *Εικόνες της Τήνου*, Πανελλήνιον Ιερόν Ίδρυμα Ευαγγελιστρίας Τήνου, 90-92, 251-252.

39. Ό.π., 251-252.

40. Ι. Στουφή - Πουλημένου, *Από τους Ναζαρηνούς στο Φ. Κόντογλου*, εκδ. «Αρμός», 2007, 49-74.

και το μικρό, πανομοιότυπο σε όλες της μορφές στόμα. Όσον αφορά στον χρωματισμό, χρησιμοποιεί κυρίως θερμά χρώματα, με κυρίαρχα το κόκκινο και το ρόδινο, σε αντίθεση πολλές φορές με το λαδοπράσινο και το γαλάζιο. Η πληθωρική χρήση του χρυσού, τόσο στα ενδύματα των εικονιζόμενων μορφών, όσο και στο βάθος, αφενός χαρίζει πολυτέλεια στη σύνθεση και αφετέρου τη συνδέει με τη μεταβυζαντινή παράδοση[41]. Τέλος, είναι άξια αναφοράς η χρήση χαρακτικών ως προτύπων στα έργα του Σταματίου. Κατά κύριο λόγο λαμβάνονται στοιχεία από χαλκογραφίες, στην πλειοψηφία τους με προέλευση από το Άγιο Όρος.

Με την παρούσα εργασία κύριο στόχο είχαμε να επιχειρήσουμε μια πρώτη προσέγγιση στο έργο του λαϊκού αυτού ζωγράφου, ο οποίος άφησε τα ίχνη του σε πλήθος ναών της νοτιοανατολικής Αττικής. Η περαιτέρω έρευνα θα καταστήσει δυνατή την παρουσίαση του συνόλου του ενυπόγραφου έργου του, τον εντοπισμό και την ταυτοποίηση άλλων ανυπόγραφων έργων και τέλος την καλλιτεχνική αξιολόγηση και συμβολή του ζωγράφου Σταματίου «του εξ Ύδρας» στη Νεοελληνική Εκκλησιαστική Τέχνη του 19ου αιώνα.

41. Ό.π., 72.



Εικ. 1: Ι. Ναός Αγίου Δημητρίου Κερατέας. Δέηση (1871). Σταμάτιος Ανδριανού εξ Ύδρας.



Εικ. 2: Ι. Ναός Αγίου Δημητρίου Κερατέας. Ι. Χριστός (1881). Σταμάτιος Ανδριανού εξ Ύδρας.



Εικ. 3: Ι. Ναός Αγίου Δημητρίου Κερατέας. Θεοτόκος «Ρόδον το Αμάραντον» (1881). Σταμάτιος Ανδριανού εξ Ύδρας.



Εικ. 4: Ι. Ναός Αγίου Δημητρίου Κερατέας. Τίμιος Πρόδρομος (1881). Σταμάτιος Ανδριανού εξ Ύδρας.



Εικ. 5: Ι. Ναός Αγίου Δημητρίου Κερατέας. Αγία Τριάς (1881). Σταμάτιος Ανδριανού εξ Ύδρας.



Εικ. 6: Ι. Ναός Αγίου Κωνσταντίνου Καμάριζας. Ι. Χριστός (1886). Σταμάτιος Ανδριανού εξ Ύδρας.



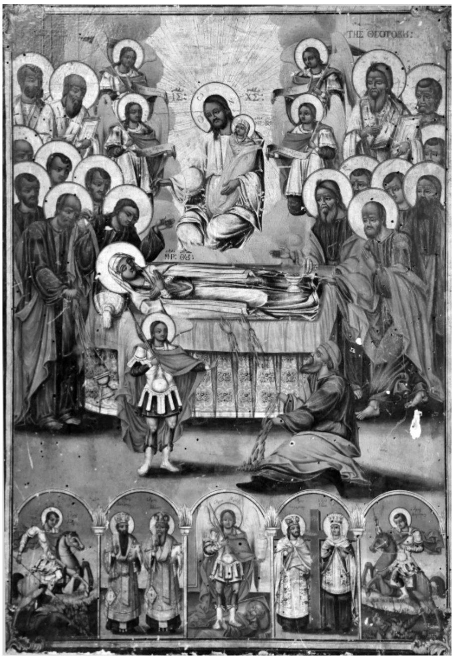
Εικ. 7: Ι. Ναός Αγίου Κωνσταντίνου Καμάριζας. Θεοτόκος ένθρονη (1886). Σταμάτιος Ανδριανού εξ Ύδρας.



Εικ. 8: Ι. Ναός Αγίου Κωνσταντίνου Καμάριζας. Τίμιος Πρόδρομος (1886). Σταμάτιος Ανδριανού εξ Ύδρας.



Εικ. 9: Ι. Ναός Αγίου Κωνσταντίνου Καμάριζας. Άγιοι Κωνσταντίνος και Ελένη (1886). Σταμάτιος Ανδριανού εξ Ύδρας.



Εικ. 10: Ι. Ναός Αγίας Παρασκευής Λαυρίου. Κοίμηση της Θεοτόκου (1872). Σταμάτιος Ανδριανού εξ Ύδρας.

Εικ. 11: Ι. Ναός Αγίας Παρασκευής Λαυρίου. Άγιος Ελευθέριος (1885). Σταμάτιος Ανδριανού εξ Ύδρας.





Εικ. 12: Ι. Ναός Αγίας Παρασκευής Λαυρίου. Τρεις Ιεράρχες (1888). Σταμάτιος Ανδριανού εξ Ύδρας.



Εικ. 13: Ι. Ναός Αγίας Παρασκευής Λαυρίου. Παναγία η Μυρτιδιώτισσα (1891). Σταμάτιος Ανδριανού εξ Ύδρας.



Εικ. 14: Ι. Ναός Αγίας Παρασκευής Λαυρίου. Άγιος Δημήτριος (1896). Σταμάτιος Ανδριανού εξ Ύδρας.

Ιωάννης Β. Φριλίγκος

ΟΙ ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ Γ. ΒΑΡΟΥΧΑ ΣΤΟΝ Ι.Ν. ΑΓΙΟΥ ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΠΑΧΕΙΑΣ ΡΑΧΗΣ ΑΙΓΙΝΑΣ

Πέρασε κιόλας η σημερινή μέρα
άλλωστε το κάθε σήμερον
είναι τόσο πολυάσχολα θνητό
Κ. Δημουλά

Κάθε φορά που καταπιάνομαι μ' ένα ζωγράφο μιας άλλης εποχής, προσπαθώ να διεισδύσω στο μυαλό του και να κατανοήσω τί τον οδήγησε στη συγκεκριμένη καλλιτεχνική έκφραση. Ίσως ένας λόγος είναι να δηλώσει την ύπαρξή του στο σώμα του χρόνου, πριν ο τελευταίος τον παύσει και αυτόν με την σειρά του. Με αυτόν τον τρόπο, συνειδητά ή ασυνείδητα, προσπαθεί με τις δημιουργίες του να ανατρέψει το θνησιγενές της καθημερινότητας. Πάντως ο ζωγράφος Γ. Βαρούχας δοκίμασε, και ίσως πέτυχε, ν' αφήσει ένα μικρό αποτύπωμα στο τραύμα, που μόνο η αιωνιότητα ξέρει καλά να αφήνει στο χρόνο, μιας και εκατό δεκατέσσερα χρόνια μετά το θάνατό του μας απασχολεί το έργο του.

Στον ναό του Αγίου Διονυσίου Παχειάς Ράχης Αίγινας αγιογραφεί ο Γεώργιος Βαρούχας το έτος 1878 τέσσερις από τις δεσποτικές εικόνες του τέμπλου, και πιο συγκεκριμένα: της Παναγίας, του Προδρόμου, της Ζωοδόχου Πηγής και των αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης, καθώς και την προσκυνηματική εικόνα του αγίου Διονυσίου. Επίσης στον μικρό ναΐσκο των Ταξιαρχών υπάρχει η φορητή εικόνα του Αγίου Δημητρίου. Όλες οι εικόνες έχουν αποδοθεί με την τεχνική της ελαιογραφίας σε ξύλο.

Το επώνυμο Βαρούχας κατείχε αρχοντική οικογένεια της Κρήτης, γι' αυτό άλλωστε υπογράφει στις εικόνες ως *Γ. Βαρούχας ο Κρής*, για να υποδηλώσει τον τόπο καταγωγής του. Η ρίζα όμως του γενεαλογικού του δένδρου ανάγεται στην τελευταία βυζαντινή περίοδο. Οι Βαρούχες ήταν μεγάλη οικογένεια που άκμασε στην περίοδο των Κομνηνών. Από την οικογένεια αυτή εκλέχθηκαν μέλη, που μαζί με τα μέλη άλλων οικογενειών, ανέλαβαν την εποίκηση και διοίκηση της Κρήτης. Κατά την παράδοση, ο Κωνσταντίνος Βαρούχας με τους αδελφούς του Πολύκαρπο, Ιωάννη, Αλέξιο, Νικηφόρο, και Α-

ντώνιο στάλθηκαν από την Κωνσταντινούπολη στην Κρήτη, με άλλες ένδεκα αρχοντικές οικογένειες, το 1183 από τον Αλέξιο Β΄ Κομνηνό, για να επαναφέρουν την τάξη μετά τη στάση του Καρύκη. Οι Βαρούχες εγκαταστάθηκαν στην επαρχία Αμαρίου, έλαβαν εκτάσεις γης και διαδραμάτισαν σημαντικό ρόλο ως το τέλος της βενετοκρατίας. Αργότερα ένας κλάδος της οικογένειας έφυγε από την Κρήτη και εγκαταστάθηκε στην Κεφαλονιά, τη Ζάκυνθο και την Κέρκυρα[1].

Ο αγιογράφος Γ. Βαρούχας γεννήθηκε στο Αργοστόλι περίπου το 1850 και πέθανε στη Ρώμη το 1896. Σπούδασε ζωγραφική στην Accademia di Belle Arti της Ρώμης, όπου και έζησε το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του. Η κοσμική ζωγραφική του έχει ως θέματα προσωπογραφίες και ηθογραφικές σκηνές και επηρεάζεται από ιταλικά ακαδημαϊκά πρότυπα. Το 1875 συμμετείχε στα Ολύμπια, όπου βραβεύτηκε με αργυρό βραβείο Α΄τάξεως[2]. Συμμετείχε επίσης στην έκθεση του «Παρνασσού» το 1885. Έργα του βρίσκονται στη Συλλογή Κουτλίδη, στη δημόσια βιβλιοθήκη Κοζάνης και ένα έργο του στη συλλογή του ξενοδοχείου Μεγάλης Βρετάνιας στο Σύνταγμα Αθήνα) με τίτλο *χωρική κόπτουσα σταφύλας*[3]. (Το έργο χαρακτηρίζεται από έντονο νατουραλισμό, φανερό. Π.χ. στις ρόγες του σταφυλιού και στην απόδοση της δαντέλας στη μαντίλα της γυναίκας, καθώς και στο παιχνίδι σκιάς-φωτός).

ΜΗΤΗΡ ΘΕΟΥ (Εικ. 1)
Χρονολογία : 1878
Υπογραφή : Έγραψε Γεωρ. Βαρούχας Κρής
Υλικό : Λάδι σε ξύλο
Διαστάσεις : 0,80x0,50 εκ.

Η Θεοτόκος (Εικ. 1) εικονίζεται ολόσωμη, βρεφοκρατούσα, καθισμένη σε ξύλινο θρόνο. Κρατεί στα αριστερά της τον μικρό Χριστό και τον αγκαλιάζει με το αντίστοιχο χέρι. Ο Χριστός στο δεξί χέρι κρατεί σκήπτρο. Η Παναγία φέρει μπλε χειριδωτό χιτώνα που καταλήγει σε χρυσόγραφη παρυφή στο λαιμό, στα χέρια και τα πόδια. Φώτα τονίζουν τις πτυχώσεις του χιτώνα. Το κόκκινο μαφόριο καταλήγει σε χρυσό σιρίτι στην παρυφή, καθώς αγκαλιάζει το σώμα της Παναγίας. Ευδιάκριτα είναι και τα δυο από τα τρία οκτάκτινα α-

1. *Πάπυρος Λαρούς Μπριτάνικα*, «Βαρούχαι», «Βαρούχας», 13 (1996), 314

2. «Βαρούχας Γεώργιος», *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών,Ζωγράφοι, Γλύπτες, Χαράκτες 16ος -20ος αιώνας*, 1(1997), 148, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

3. Δ. Παυλόπουλος, *¨Ελληνες ζωγράφοι του 19ου αιώνα από τις συλλογές του Ξενοδοχείου «Μεγάλη Βρεταννία»*, Κατάλογος Έκθεσης, 15-12-1999.

στέρια, που δηλώνουν την αειπαρθενία της και την όγδοη ημέρα. Μια ηχηρή λοιπόν συνομιλία χρωμάτων μας δίνει ο συνδυασμός των ψυχρών αποχρώσεων του μπλε και του πράσινου με το έντονο θερμό κόκκινο στην εξωτερική πλευρά του μαφορίου, που τυλίγει απαλά το σώμα της. Στο κεφάλι φορεί καλύπτρα μαλλιών και στολίζεται με περίτεχνο στέμμα δυτικού τύπου, που της το προσφέρουν διακριτικά οι δυο αρχάγγελοι Μιχαήλ και Γαβριήλ. Ο Μιχαήλ στ' αριστερά με κόκκινο μανδύα και ο Γαβριήλ στα δεξιά με γαλάζιο κρατούν σφαίρα με την συντομογραφία ΜΡ ΘΥ.

Η Θεοτόκος κάθεται σε μαξιλάρι πάνω σε ξύλινο θρόνο με ψηλό ερεισίνωτο, δίχως ερεισινόχειρα. Η παράσταση της Παναγίας, με το μικρό Χριστό στ' αριστερά της και όχι στη μέση του κόλπου της, δεν συνηθίζεται στη βυζαντινή και κυρίως στη μεταβυζαντινή περίοδο[4]. Η παράσταση της ένθρονης Παναγίας με τον Χριστό ήταν γνωστή από τους πρώτους χριστιανικούς χρόνους και συνέχισε να αποτυπώνεται στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή περίοδο. Τη συναντάμε μάλιστα σε διαφορετικά είδη τεχνικής: ψηφιδωτό, τοιχογραφίες, μικρογραφία και φορητή εικόνα. Όπως αναφέρει ο Μ. Χατζηδάκης, θα ήταν παρακινδυνευμένο να περιορίσουμε τη διάσωση αυτής της σύνθεσης μόνο στις κόγχες του Ιερού των βυζαντινών εκκλησιών. Στην Κρητική σχολή η εικονογραφική σύνθεση είναι πολύ διαδεδομένη, οι περισσότερες μάλιστα γνωστές εικόνες προέρχονται από το εργαστήριο του Ανδρέα Ρίτζου και του γιού του Νικολάου[5].

Ο μικρός Χριστός κάθεται στη μητρική αγκαλιά και ευλογεί με το δεξί του χέρι, ενώ με το αριστερό κρατά κλειστό Ευαγγέλιο. Φορεί γαλάζιο χιτώνα, ενώ χρυσό ιμάτιο σκεπάζει τον αριστερό του ώμο και τα πόδια. Ένσταυρο φωτοστέφανο φέρει στο κεφάλι του με την επιγραφή Ο ΩΝ.

Στον πρασινογάλανο κάμπο διαβάζουμε την επιγραφή *Η ΕΛΠΙΣ ΤΩΝ ΧΡΙΣΤΙΑΝΩΝ.* Η ονομασία « Η πάντων ελπίς» συνοδεύει συνήθως, σύμφωνα με τον καθηγητή Π. Βοκοτόπουλο, παραστάσεις της Θεοτόκου καθισμένης όμως , κατά κανόνα, σε ξύλινο θρόνο, όπως για παράδειγμα την Θεοτόκο των μέσων του 16^{ου} αι. στην Κέρκυρα στο μουσείο Αντιβουνιώτισσας[6]. Αντίστοιχο προσωνύμιο έδωσε ο Κ. Φανέλλης στην Παναγία που φιλοτέχνησε το 1871 για τον

---

4. Μ. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου. Ζητήματα βυζαντινής και μεταβυζαντινής ζωγραφικής,* Αθήνα 1995 πιν.12, Εικ.10, πιν. 52, Εικ. 81, πιν. 54, Εικ. 97, πιν. 59, Εικ. 120, πιν. 120, Εικ. 66, πιν. 142, Εικ. 90, πιν. 150, εικ, 101 και πιν. 165, Εικ. 116 και 117. *Εικόνες κρητικής τέχνης (Από τον Χάνδακα ως την Μόσχα και την Αγία Πετρούπολη),* Επιστημονική επιμέλεια Μ. Μπορμπουδάκης, Βικελαία Βιβλιοθήκη – Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1993, Εικ. 2, 158, 216.

5. M. Chatzidakis, *Icons of the Cretan school (15th-16th century). Exhibition catalogue Benaki Museum,* Athens 1983, 30.

6. Π. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας,* Αθήνα 1990, αρ. 18, σ. 37.

ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στην Άμφισσα[7] και για την Παναγία στον ναό των Ταξιαρχών Αιγίου[8] του 1850 χρησιμοποίησε το παραπλήσιο προσωνύμιο Η ΠΑΝΤΩΝ ΕΛΠΙΣ. Επίσης το προσωνύμιο *Η ΠΑΝΤΩΝ ΕΛΠΙΣ* υπάρχει και σε εικόνα της Παναγίας που βρίσκεται στο τέμπλο του ναού της Μεταμορφώσεως (το τάμα του έθνους), που έχτισε ο Καποδίστριας στην πόλη της Αίγινας, με υπογραφή του ζωγράφου *Γεωργίου Αθανασίου Κυδωνιεύς, 1829 15 Μαρτίου.* Με τον ίδιο χαρακτηρισμό Η ΕΛΠΙΣ ΤΩΝ ΧΡΙΣΤΙΑΝΩΝ συναντάμε στηθαία Θεοτόκο σε κυπριακή εικόνα, καθώς επίσης και σε τοιχογραφίες της Αττικής[9]. Αλλού απαντά ο παραπλήσιος χαρακτηρισμός *Η ελπίς των απελπισμένων*[10]. Υμνολογική θεμελίωση του παραπάνω προσωνυμίου έχουμε στον μικρό Παρακλητικό Κανόνα της Υπεραγίας Θεοτόκου, όπου αναφέρεται: «*Τὴν πᾶσαν ἐλπίδα μου εἰς σὲ ἀνατίθημι, Μῆτερ τοῦ Θεοῦ, φύλαξόν με ὑπὸ τὴν σκέπην σου*»[11].

Σε μία περίοδο που ο λαός έβγαινε από τετρακόσια χρόνια σκλαβιάς είναι φυσικό και σύνηθες το παραπάνω προσωνύμιο, μιας και οι άνθρωποι είχαν εναποθέσει τις ελπίδες τους στην Παναγία, εξαιτίας του ότι είχαν απογοητευθεί από τις ξένες δυνάμεις. Για να επαληθευθεί για άλλη μια φορά ο ποιητής «*Με τα ρούχα αιματωμένα / ξέρω ότι έβγαινες κρυφά/ να γυρεύεις εις τα ξένα άλλα χέρια δυνατά/ Μοναχή το δρόμο επήρες/ εξανάλθες μοναχή/ δεν ειν΄ εύκολες οι θύρες/ εάν η χρεία τες κουρταλεί/ Άλλος σου έκλαψε εις τα στήθια,/ αλλ΄ ανάσαση καμιά/ Άλλος σου έταξε βοήθεια/ Και σε γέλασε φριχτά*»[12].

Κάτω αριστερά, σε μικρογράμματη επιγραφή διαβάζουμε την υπογραφή του ζωγράφου και τη χρονολόγηση της εικόνας *Έγραψε Γεωρ. Μ. Βαρούχας Κρης Εν Αιγίνη τη 10 Μαρτίου 1878.*

Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΠΡΟΔΡΟΜΟΣ (Εικ. 2)

Χρονολογία : 1878
Υπογραφή : Έγραψε Γεωργ. Μιχ. Βαρούχας Κρης
Υλικό : Λάδι σε ξύλο
Διαστάσεις : 0,84×0,56 εκ.

---

7. Ι. Φριλίγκος, *Ο αγιογράφος Κωνσταντίνος Φανέλλης και το έργο του*, διδακτορική διατριβή, Αθήνα 2005, 250-251.

8. Φριλίγκος, *Φανέλλης*, Εικ. 12, σ. 169-170.

9. Χ. Μπούρας, Α. Καλογεροπούλου, Α. Ανδρεάδη, *Εκκλησίες της Αττικής*, Αθήνα 1969,

10. Βοκοτόπουλος, *Κέρκυρα*, 37, υποσ. 20.

11. Απόδειπνο μικρό, *Ωρολόγιον το μέγα*, εκδ. Αποστολικής Διακονίας της Εκκλησίας της Ελλάδος, 1995, 191.

12. Δ. Σολωμός, *Ύμνος εις την Ελευθερίαν*, Εν Μεσολογγίω 1825, 8.

Ο Ιωάννης (Εικ. 2) εικονίζεται ολόσωμος, με φτερά ως «ένσαρκος άγγελος». Το πρόσωπό του αποδίδεται σε μορφή τριών τετάρτων. Φορεί κιννάβαρι κόκκινη κεραμιδί μηλωτή και γαλαζοπράσινο ιμάτιο. Στο αριστερό του χέρι κρατά σταυροφόρο ραβδί και ειλητάριο με μικρογράμματη επιγραφή «*Ἰδοὺ ὁ Ἀμνός/ τοῦ Θεοῦ ὁ/ αἴρων τὴν/ ἁμαρτίαν/ τοῦ κόσμου. Μετανοεῖ/τε ἤγγικε γὰρ ἡ βασι/λεία/ τῶν οὐρανῶν*». Το δεξί του χέρι αποδίδεται σε στάση λόγου.

Η εύχυμη, στιβαρή και γήινη μορφή του πατά και με τα δυο πόδια της γερά στη γη. Το πρόσωπό του αποδίδεται μακρόστενο, καθόλου λιπόσαρκο, όπως και το υπόλοιπο σώμα. Ο μαλακός φωτισμός της σύνθεσης αποδίδει στη μορφή του γαλήνια, ειρηνική και στοχαστική έκφραση, αυτή όμως η έκφραση δεν έχει καμιά σχέση με τον τραχύ, συχνά λιπόσαρκο άγιο της βυζαντινής και υστεροβυζαντινής παράδοσης[13]. Ο Ιωάννης παριστάνεται μέσα σ' ένα ειδυλλιακό φυσιοκρατικό τοπίο, το οποίο ξετυλίγεται με προοπτικό άξονα τον Ιορδάνη ποταμό πίσω από τη μορφή του. Η δομή της σύνθεσης αποδίδεται σύμφωνα με τις αρχές της προοπτικής. Η φυσιοκρατική απόδοση του τοπίου αντικαθιστά το ερημικό τοπίο της μεταβυζαντινής εικονογραφίας. Η γήινη απόδοση της μορφής του Προδρόμου, απέχει από την ασκητική λιπόσαρκη φυσιογνωμία του ερημίτη αγίου. Όλες οι παραπάνω παρατηρήσεις μας οδηγούν στο πνεύμα της δυτικής ζωγραφικής και του ναζαρηνού στυλ που έχει υιοθετήσει ο ζωγράφος Γ. Βαρούχας.

Στον επιζωγραφισμένο με χρυσή μπογιά κάμπο, εκατέρωθεν της κεφαλής του Προδρόμου, διακρίνονται ο Χριστός και ένας άγγελος μέσα σε νέφη. Ο μεν Χριστός στ' αριστερά φέρει ένσταυρο φωτοστέφανο και με το δεξί χέρι του ευλογεί τον Ιωάννη, ο δε άγγελος στα δεξιά τον στεφανώνει με το στεφάνι του μαρτυρίου, ενώ με το αριστερό κρατά κλαδί φοίνικα. Ιδιαίτερη μνεία χρήζει η λαϊκότροπη νατουραλιστική απόδοση του στεφανιού, που μοιάζει περισσότερο με πρωτομαγιάτικο και όχι με το σχηματοποιημένο στεφάνι του μαρτυρίου, όπως αποδίδεται στη μεταβυζαντινή τέχνη.

Πάνω από το φωτοστέφανο του αγίου διακρίνεται η μεγαλογράμματη επιγραφή Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩ(ΑΝΝΗΣ) Ο ΠΡΟΔΡΟΜΟΣ, κάτω δεξιά το πινάκιο με την αποτετμημένη κεφαλή, την οποία περιβάλλει φωτοστέφανο. Στο κάτω μέρος της εικόνας, στο κέντρο, διαβάζουμε την υπογραφή του ζωγράφου και την χρονολόγηση της εκόνας: *έγραψε Γεωρ(γιος) Μ. Βαρούχας Κρης 1878.*

13. Χατζηδάκης, *Πάτμος*, πιν. 85,αρ. 18, πιν. 96, αρ. 35. *Εικόνες κρητικής τέχνης*, αρ. 88,σ. 440, αρ. 126, σ. 483, αρ. 141, σ. 497, αρ. 203, σ. 553. *Οι Πύλες του Μυστηρίου, Θησαυροί της Ορθοδοξίας από την Ελλάδα*, Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών, Μουσείο Μπενάκη, Μουσείο Κανελλοπούλου, επιμ. Μ. Μπορμπουδάκης, εκδ. Μπάστας-Πλέσσας», χ.τ. 1994, αρ. 16, σ. 201.. Βοκοτόπουλος, *Κέρκυρα*, Εικ. 171, αρ. 52,σ. 78, Εικ. 233, αρ. 85, σ. 122, Εικ. 234, αρ. 84, σ. 121.

ΟΙ ΑΓΙΟΙ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΚΑΙ ΕΛΕΝΗ (Εικ. 3)
Χρονολογία : Μαΐου 15 1878
Υπογραφή : έγραψε Γεωργ. Μ. Βαρούχας Κρης
Υλικό : Λάδι σε ξύλο
Διαστάσεις : 0,85×0,56 εκ.

Οι άγιοι (Εικ. 3) εικονίζονται ολόσωμοι, σε στάση τριών τετάρτων να κρατούν ανάμεσα τους τον Τίμιο Σταυρό. Φορούν αυτοκρατορικές στολές με λώρους, χρυσοκέντητα ενδύματα και ερμίνες, σε χρώματα του μπλε, κόκκινου, ώχρας χρυσού και πράσινου. Ο άγιος Κωνσταντίνος κρατά με το δεξί του χέρι σκήπτρο και με το άλλο τον σταυρό, ενώ η αγία Ελένη ανασηκώνει με το ένα το ένδυμά της και με το άλλο αγγίζει τον σταυρό. Τις κεφαλές τους στολίζουν χρυσά στέμματα και τις περιβάλλουν χρυσά φωτοστέφανα.

Πατούν σε δάπεδο δομημένο με προοπτική βάθους. Η απόδοση της τρισδιάστατης αναγεννησιακής προοπτικής τονίζεται με την γεωμετρική απεικόνιση των πλακιδίων στο έδαφος. Την αναγεννησιακή προοπτική υπερτονίζουν, εκτός των άλλων, και το αρχιτεκτονικό σκηνικό μέσα στο οποίο είναι τοποθετημένοι οι άγιοι. Στο βάθος παρατηρούμε τη νατουραλιστική απόδοση της φύσης. Άνωθεν μέσα σε νεφέλη, ο Χριστός παριστάνεται σε προτομή να ευλογεί και με τα δυο χέρια.

Επάνω από τις κεφαλές τους, σε μικρογράμματη επιγραφή αναφέρεται «*Ο Άγιος Κωνσταντίνος και η Αγία Ελένη*, ενώ κάτω δεξιά *Δι' εξόδων του δούλου του Θεού Κωνσταντίνου Τζολάκου/ Έγραψε Γεωρ(γιος) Μ. Βαρούχας Κρης Μαΐου 15 1878*».

Η νατουραλιστική απόδοση της φύσης, οι νόμοι της προοπτικής με το τετραγωνισμένο δάπεδο, καθώς και η μαλακή και φυσική απόδοση των αυτοκρατορικών ενδυμάτων μας οδηγούν στο μονοπάτι της ναζαρηνής τεχνοτροπίας που ακολουθεί ο Γ. Βαρούχας.

ΖΩΟΔΟΧΟΣ ΠΗΓΗ (Εικ. 4)
Χρονολογία : 15 Ιουλίου 1878
Υπογραφή : Χειρ Γεωρ(γίου) Μ. Βαρούχα Κρ(ης)
Υλικό : Λάδι σε ξύλο
Διαστάσεις : 0,86×0,61

Την Παρασκευή της Διακαινησίμου, όπως ορίζει η Εκκλησία, «ἑορτάζομεν τὰ ἐγκαίνια τοῦ ναοῦ τῆς ὑπεραγίας Δεσποίνης ἡμῶν καίι Θεομήτορος, τῆς Ζωηφόρου Πηγῆς ἔτι δὲ καὶ μνείαν ποιούμεθα τῶν ἐν τούτῳ τελεσθέντων ὑπερ-

φυῶν θαυμάτων παρὰ τῆς Θεομήτορος[14]». Τα εγκαίνια δηλαδή του ναού της Ζωοδόχου Πηγής στην Κωνσταντινούπολη και τα θαύματα που συντελέστηκαν από τη Θεοτόκο γιορτάζει η Εκκλησία μας την Παρασκευή της Διακαινησίμου εβδομάδας. Το Συναξάριο ονομάζει τη Θεομήτορα Ζωηφόρο Πηγή, γιατί με το να γεννήσει τον Χριστό χαρίζει ζωή στους αρρώστους με τα θαύματά της, καθώς επίσης και Ζωοδόχο, γιατί δέχτηκε μέσα της ώς μητέρα την πηγή της ζωής, τον Σωτήρα ημών Ιησού Χριστό[15].

Στο επάνω μέρος της σύνθεσης (Εικ. 4), η βρεφοκρατούσα Παναγία προβάλλει σε φιάλη πάνω από τη σταυρόσχημη δεξαμενή, που δέχεται το θαυματουργό νερό μέσα από τρεις κρουνούς στη βάση της φιάλης, καθώς επίσης και από την υπερχείλισή της. Η Παναγία εικονίζεται στον τύπο της Πλατυτέρας, μέσα σε «επουράνιον νεφέλη[16]», πλαισιωμένη από τέσσερις αγγέλους. Οι δυο την στέφουν με στέμμα, ενώ από τους άλλους δυο ολόσωμους εκατέρωθέν της, ο ένας την θυμιατίζει και ο άλλος στέκεται σε στάση δέησης. Η Θεοτόκος παριστάνεται ολόσωμη, καθιστή, να φορά μπλε χιτώνα και κόκκινο μαφόριο. Μπροστά της κρατά τον Χριστό που φορά πράσινο ιμάτιο. Το ψυχρό χρώμα του ιματίου του συνομιλεί ηχηρά με το θερμό κόκκινο της Παναγίας. Ο Χριστός ευλογεί με το δεξί χέρι και με το αριστερό κρατά σφαίρα. Φέρει φωτοστέφανο με την επιγραφή ο ΩΝ, ενώ εκατέρωθεν του φωτοστέφανου αναγράφεται η συντομογραφία ΙΣ ΧΡ.

Γύρω από τη δεξαμενή, απεικονίζονται οι ιαθέντες από το θαυματουργικό νερό, όπως χαρακτηριστικά διαβάζουμε στο δοξαστικό του εσπερινού «Βασιλεῖς γὰρ ἔσωσε τοὺς ἐν κλίνῃ συσχεθέντας δέ, τῇ προσψαύσει ἐξανέστησε[17]». Κάτω αριστερά παριστάνονται ένα ζευγάρι βασιλέων και στα δεξιά τους ένας πατριάρχης, οι οποίοι σύμφωνα με το Συναξάρι της ημέρας, ίσως να είναι ο βασιλιάς Λέοντας ο Σοφός με την γυναίκα του Θεοφανώ και τον αδελφό του πατριάρχη Στέφανο, «Τῷ Βασιλεῖ Λέοντι τῷ σοφῷ, λιθίασιν ἐξιᾶται καὶ τῇ γυναικὶ Θεοφανοῖ λαβρότατον πυρετὸν σβέννυται, τὸν δὲ ἀδελφόν, Στέφανον τὸν Πατριάρχην, τῆς ἑκτικῆς διαθέσεως ἀπολύει[18]...». Οι βασιλείς φέρουν στέμματα στις κεφαλές και τα χρώματα των αυτοκρατορικών στολών σε ροδί, πράσινο και γαλάζιο συνομιλούν με το γαλάζιο αρχιερατικό σάκο και το πράσινο ωμοφόριο του Πατριάρχη. Μέρος της αρχιερατικής αμφίεσης αποτελούν η

14. *Πεντηκοστάριον*, εκδ. Φως, Αθήναι 1984, 20

15. Χ. Γκότση, *Ο Μυστικός κόσμος των Βυζαντινών εικόνων*, εκδ. Αποστολική Διακονία Αθήνα 2000, τ.3, 57.

16. Στιχηρό από τον εσπερινό της γιορτής « Ύμνοις εν εξαισίοις Πιστοί, την επουράνιον νεφέλην υμνήσωμεν, σταγόνα την ουράνιαν, τον ζωοδότην Χριστόν, επί γής αρρεύστως υετίζουσα....» *Πεντηκοστάριον*, εκδ. Φως, Αθήναι 1984, 18.

17. *Ό.π.*, 16.

18. *Ό.π.*, 21.

ποιμαντορική ράβδος, που φέρει στο αριστερό του χέρι, και η μίτρα στην κεφαλή. Ο αυτοκράτορας κρατεί σκήπτρο στο δεξί χέρι, ενώ με το αριστερό δέχεται φιάλη με αγίασμα από το χέρι του Πατριάρχη. Την ίδια φιάλη έχει ήδη δεχτεί η αυτοκράτειρα και κρατά στο αντίστοιχο χέρι. Πίσω και αριστερά από το αυτοκρατορικό ζευγάρι, ξεχωρίζει ένας στρατιώτης που φέρει περικεφαλαία και κρατεί λόγχη, και ίσως να είναι ο Λέοντας ο Α΄. Όπως παραδίδεται από το Νικηφόρο Κάλλιστο[19], ο Λέοντας ο Α΄, πριν γίνει αυτοκράτορας όταν ακόμη ήταν στρατιώτης, περπατώντας έξω από τα τείχη, συνάντησε ένα διψασμένο τυφλό και, ψάχνοντας να του βρει νερό, άκουσε την φωνή της Παναγίας που του υποδείκνυε το μέρος όπου αναβλύζει η πηγή με την προτροπή «Λέων εἴσελθε εἰς τὰ ἔνδον». Ακολούθησε την προτροπή της Θεοτόκου, βρήκε την πηγή και έτριψε με λάσπη τα μάτια του τυφλού, που ξαναβρήκε έτσι το φως του. Αργότερα όταν ανέβηκε στον θρόνο, έχτισε σύμφωνα με τον Κάλλιστο, την πρώτη εκκλησία της Παναγίας πάνω από την πηγή[20].

Στο πάνω μέρος της εικόνας διαβάζουμε την επιγραφή *Η ΖΩΟΔΟΧΟΣ ΠΗΓΗ*, ενώ κάτω αριστερά την επιγραφή του αφιερωτή, με την υπογραφή του ζωγράφου και την χρονολογία της εικόνας *Δι΄ εξόδων του δούλου του Θεού Αθανα(σίου) Στρατηγού/ τη 15 Ιουλίου 1878 χειρ. Γεωρ(γίου) Μ. Βαρούχα Κρ(ης)*. Η απεικόνιση του αγίου Αθανασίου σε προτομή στο κάτω μέρος δικαιολογείται από το όνομα του αφιερωτή-δωρητή, που είναι συνώνυμο του αγίου. Με το ίδιο σκεπτικό, ο ανώνυμος αγιογράφος της εικόνας της Ζωοδόχου Πηγής, της ίδιας περιόδου, (1887), στον ομώνυμο ναό της Παιανίας στο κάτω μέρος εικονίζει τους αρχάγγελους, την αγία Σοφία και την αγία Ευδοκία που σχετίζονται με τα ονόματα της οικογενείας των χορηγών της εικόνας[21].

Σύμφωνα με τον καθηγητή Δ. Πάλλα, «Το εικονογραφικό θέμα της Θεοτόκου Ζωοδόχου Πηγής σχετίζεται προς τη λατρεία την εντοπισμένη στο ομώνυμο αγίασμα στην Κωνσταντινούπολη, το φερόμενο αργότερα με το τουρκικό όνομα Μπαλουκλή, ένα στάδιο έξω από τα τείχη της, κοντά στην πύλη της Σηλυβρίας[22]». Από τους Τούρκους πήρε την ονομασία Μπαλουκλή ή Βαλουκλή (μπαλούκ=ψάρι): σύμφωνα με την παράδοση, στη δεξαμενή του αγιάσματος υπήρχαν πάντα ψάρια, που τα είχε συνδέσει ο λαός με τα επτά μισοτηγανισμένα ψάρια, τα οποία πετάχτηκαν στο νερό όταν έπεσε η Πόλη και

19. Νικηφόρος Κάλλιστος Ξανθόπουλος, *Σύγγραμα περί συστάσεως του σεβασμίου οίκου της εν Κωνσταντινουπόλει Ζωοδόχου Πηγής…*, Κωνσταντινούπολη 1812.

20. Ν. Παπαστράτου, *Χάρτινες εικόνες, ορθόδοξα θρησκευτικά χαρακτικά 1665-1899*, Αθήνα 1986, τ. 1, 172.

21. Ι. Στουφή-Πουλημένου, *Από τους Ναζαρηνούς στον Φ. Κόντογλου,Θέματα νεοελληνικής εκκλησιαστικής ζωγραφικής*, εκδ. Αρμός 2007, 52, 71.

22. Δ. Πάλλας, « Η Θεοτόκος Ζωοδόχος Πηγή, Εικονογραφική ανάλυση και ιστορία του θέματος», *Α.Δ.* 26(1971) 201, *Μελέται*, Αθήνα 1973.

ξαναζωντάνεψαν, με την μια πλευρά τους κόκκινη και την άλλη γκρίζα. Στηριζόμενος στην προαναφερθείσα παράδοση, ο Βαρούχας ζωγράφισε νατουραλιστικά ψάρια μέσα στην σταυρόσχημη δεξαμενή.

Στην ορθόδοξη εικονογραφία, η παράσταση της Ζωοδόχου Πηγής δημιουργήθηκε τον ΙΔ΄ αι. και αναπτύχθηκε μετά τον ΙΣΤ΄ αιώνα[23]. « Κεντρικό θέμα στις παραστάσεις της Ζωοδόχου Πηγής είναι η βρεφοκρατούσα Παναγία, που προβάλλει σε φιάλη πάνω από την δεξαμενή με το θαυματουργικό νερό. Η Θεοτόκος εικονίζεται σε διάφορους τύπους : Οδηγήτρια, Ρόδον το Αμάραντον, ή με τον Χριστό μπροστά της και τα χέρια υψωμένα στο πλάι. Η φιάλη άλλοτε μοιάζει με κολυμπήθρα ή Άγιον ποτήριον, άλλοτε με αναβρυτήριο με μια ή με δυο λεκάνες. Η δεξαμενή, που στην πραγματικότητα ήταν τετράπλευρη, σχεδιάζεται σε σχήμα σταυρού, τετράπλευρη, ημικυκλική ή πολυγωνική, και γύρω της παριστάνονται επίσημα πρόσωπα που ευεργέτησαν το αγίασμα ή θεραπεύτηκαν στην Πηγή, προσκυνητές και διάφορες θαυματουργές ιάσεις»[24]. Η εικόνα μας ανήκει σύμφωνα με την κατηγοριοποίηση του καθηγητή Δ. Πάλλα στην τρίτη φάση του δεύτερου τύπου, σύμφωνα με τον οποίο στις αρχές του ΙΗ΄ αι., ίσως με αφορμή τη νέα περίοδο του προσκυνήματος (1727), αρχίζει νέα φάση της ιστορίας του εικονογραφικού θέματος της Ζωοδόχου Πηγής. Χρησιμοποιώντας ως άμεση φιλολογική πηγή το Συναξάριο και τα υμνολογικά κείμενα της γιορτής, οι εικονογράφοι πολλαπλασιάζουν τώρα και πυκνώνουν τα γύρω από την δεξαμενή δευτερεύοντα πρόσωπα. Ξεχωρίζουν βασιλιάδες και βασίλισσες, αυλικοί αξιωματούχοι και γυναίκες από την υψηλή κοινωνία, πατριάρχες, ιερομόναχοι, μοναχοί, στρατιώτες και άλλα ιαθέντα πρόσωπα[25]. Αυτή την περίοδο εμφανίζεται να εικονογραφεί μια εικόνα της Ζωοδόχου Πηγής (1737) και ο Διονύσιος ο εκ Φουρνά, χωρίς να γνωρίζουμε τον βαθμό συμμετοχής του Διονυσίου στη διαμόρφωσή της, δεν γνωρίζουμε δηλαδή αν η εικόνα του ήταν προϊόν δικής του έμπνευσης ή αν οφειλόταν σε αντιγραφή ή μίμηση άγνωστου προτύπου. Την ύπαρξη κάποιου προτύπου προϋποθέτουν οι χαλκογραφίες του ιερομονάχου από την Δοϊράνη Χριστοφόρου Ζεφάρ, μία του 1744 και η άλλη του έτους 1752[26].

Συγγενή εικονογραφικά παράλληλα συναντάμε: 1) Στη φορητή εικόνα της Ζωοδόχου Πηγής, ελαιογραφία σε ξύλο, του Κ. Φανέλλη, που βρίσκεται στο ιδιωτικό παρεκκλήσι του Αγίου Μελετίου στο Αίγιο[27]. 2) Στην εικόνα με το ί-

23. Για την εικονογραφική ανάλυση και την ιστορία του θέματος βλ. Πάλλας, *Η Θεοτόκος Ζωοδόχος Πηγή*, 201-224.

24. Παπαστράτου, *Εικόνες*, 172.

25. Πάλλας, Η Θεοτόκος Ζωοδόχος Πηγή, 216.

26. Πάλλας, ό.π., 216-217.

27. Φριλίγκος, *Φανέλλης*, σ. 263, Εικ. 126, σ. 323.

διο θέμα της μονής Ξενοφώντος του Αγίου Όρους. 3) Στις χαλκογραφίες του Παρθένιου (Καραβία) του 1807 και του Νικόλαου Χίου του 1812 από την Κωνσταντινούπολη[28], καθώς και στη λιθογραφία από άγνωστο χαράκτη του Δ′ τέταρτου του ΙΘ′ αι. από την Κωνσταντινούπολη[29], όπου παρατηρούμε ομοιότητες ως προς τη στάση της Θεοτόκου, που είναι πλαισιωμένη από αγγέλους, και τη σταυρόσχημη λεκάνη.

ΑΓΙΟΣ ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ (Εικ. 5)
Χρονολογία : 1878 Μαΐου 8
Υπογραφή : -
Υλικό : Λάδι σε ξύλο
Διαστάσεις : 0,86×0.66 εκ.

Ο άγιος (Εικ. 5) εικονίζεται ολόσωμος, σε στάση μετωπική, και καθισμένος επάνω σε μαρμάρινο θρόνο με ερεισίνωτο. Με το αριστερό του χέρι κρατά κλειστό ευαγγέλιο, στο κάλυμμα του οποίου αποτυπώνεται δυτικότροπη Ανάσταση, και ποιμαντορική ράβδο, ενώ με το δεξί ευλογεί. Φορεί την αρχιερατική στολή, στιχάριο σε μπλε χρώμα, φαιλόνιο στο χρώμα του χρυσού με ρομβοειδή κόκκινα σχήματα, πετραχήλι στον ίδιο χρωματισμό, που απεικονίζει στο μέρος που μας αποκαλύπτεται τις μορφές των δυο από τους τέσσερις ευαγγελιστές, και γκριζογάλανο ένσταυρο φωτοστέφανο με φυτική διακόσμηση. Επίσης, στο επιγονάτιο που ξεπροβάλλει στην αριστερή πλευρά φέρει κεφάλι αγγέλλου. Στο κέντρο του στήθους του, ξεχωρίζει το εγκόλπιο με σκηνή της Σταύρωσης. Στο κεφάλι φέρει επανωκαλύμαυχο.

Στις τέσσερις γωνίες (άκρα) της εικόνας απεικονίζονται τέσσερις σκηνές από το βίο του. Επάνω αριστερά απεικονίζεται η σκηνή της χειροτονίας του σε αρχιεπίσκοπο Αίγινας (Εικ. 6). Διαβάζουμε λοιπόν σε μικρογράμματη επιγραφή «*Ο άγιος Διονύσιος χειροτονείται επίσκοπος Αιγίνης παρά του Αρχιεπισκόπου Αθηνών*». Πράγματι σύμφωνα με το Συναξάρι του αγίου, όταν ο μοναχός τότε Δανιήλ αποφασίζει να πραγματοποιήσει ένα ταξίδι στους Άγιους Τόπους, κάνει μια ενδιάμεση στάση στην Αθήνα. Στην Αθήνα θα επισκεφθεί τον Μητροπολίτη Αθηνών Νικάνορα, ο οποίος τον εκτίμησε πολύ και τον παρακάλεσε να αναλάβει την Αρχιεπισκοπή Αίγινας. Ο Νικάνορας γνωστοποίησε την πρότασή του στον Πατριάρχη Κωνσταντινουπόλεως Ιερεμία, που του έδωσε την άδεια να χειροτονήσει τον Δανιήλ Επίσκοπο Αιγίνης. Το 1576 χειροτονήθηκε ο Δανιήλ Επίσκοπος Αίγινας, ενώ του δόθηκε το όνομα Διονύσιος,

28. Παπαστράτου, *Εικόνες*, 177.
29. Παπαστράτου, *ό.π.*, 180, 181.

προς τιμήν του αγίου Διονυσίου του Αρεοπαγίτη[30].

Επάνω δεξιά απεικονίζεται η σκηνή της συνάντησης και συγχώρεσης του φονιά του αδελφού του (Εικ. 7). Διαβάζουμε στην επιγραφή «*Ὁ ἅγιος λυπηθεὶς σφόδρα διὰ τῆν στέρησιν τοῦ φονευθέντος ἀδελφοῦ του, σώζει ὅμως καὶ νουθετεῖ καὶ κρύπτει τὸν φονέα καταδιωκόμενον παρὰ τῶν συγγενῶν τοῦ ἁγίου καὶ ζητήσαντα ἄσυλον εἰς τὴν Μονὴν εἰς ἣν ὁ ἅγιος ἦτο ἡγούμενος*». Κάτω αριστερά η σκηνή «*τῆς διάβασης τοῦ πολύρροου ποταμοῦ*» (Εικ. 8), το οποίο θεωρείται το πρώτο καταγεγραμμένο εν ζωή θαύμα του αγίου. Σύμφωνα με τις πηγές, «Ὄμβρος κατὰ τὴν ὁδὸν ἐπανελθὼν τῶν ἱματίων αὐτοῦ οὐδαμῶς ἥψατο» και ότι «ροῦν ποταμοῦ πολυρρόου κατέστειλε καὶ τῇ συνοδίᾳ ἀβρόχως διώδευσε[31]». Αυτό συνέβη κατά την διάρκεια μιας επίσκεψης του αγίου στη χώρα, με τον υποτακτικό του, διάκονο Δανιήλ[32]. Κατά παράδοση, ο ποταμός ταυτίζεται με το ποτάμι των Αλυκών. Διαβάζουμε στην επιγραφή «*Ὁ ἅγιος μετὰ τοῦ Διακόνου του διέρχεται τὸν ποταμὸν οὗτινος τὰ ὕδατα διηρέθησαν αἴφνης ἅμα τοῦ ἁγίου παρὰ τὸ χεῖλος τοῦ ποταμοῦ πλησιάσαντος…*» Κάτω δεξιά, εικονίζεται το σκήνωμα του αγίου (Εικ. 9). Διαβάζουμε την επιγραφή «*Τὸ τίμιον λείψανον τοῦ ἁγίου εὑρισκομένον σῶον ἐν Ζακύνθῳ*».

Στις Συλλογές του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου φυλάσσονται δυο μεταβυζαντινές εικόνες, η μια από την πρώην συλλογή Λοβέρδου (ΣΛ 429) του δεύτερου μισού του ΙΗ′ αι. και η άλλη του ΙΘ′αι., που κοσμούνται με παραστάσεις, στις οποίες συναπεικονίζεται και το λείψανο του αγίου Διονυσίου και έχουν δημοσιευθεί από τον Γ. Κακαβά σε επιστημονικό συνέδριο στην Ζάκυνθο[33]. Το ίδιο εικονογραφικό θέμα με το σκήνωμα του αγίου υπάρχει και σε φορητή εικόνα στο παρεκκλήσι των Ταξιαρχών του ναού του Αγίου Διονυσίου Παχειάς Ράχης Αίγινας, εκτελεσμένη από αγιορείτικο εργαστήρι του Ιωαννίκιου Καυσοκαλυβίτη 1931 (Εικ. 10).

Στον ναό, και συγκεκριμένα στο τέμπλο, υπάρχει η εφέστια εικόνα του α-

---

30. *Βίοι Ορθοδόξων Αγίων, Ο Άγιος Διονύσιος*, εκδ. ένθεος βίος, 43(2005) 15. Για τον βίο του αγίου Διονυσίου βλ. βιβλιογραφία στο Ι. Στουφή-Πουλημένου, « Απεικονίσεις του αγίου Διονυσίου σε ναούς της Αττικής (19ος -20ος αι.)», *Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου*, «*Άγιοι και εκκλησιαστικές προσωπικότητες στη Ζάκυνθο*», Ζάκυνθος 6-9 Νοεμβρίου 1997, τόμος Β′(1999), 383.

31. Ντ. Κονόμος, *Άγιος Διονύσιος ο Πολιούχος Ζακύνθου*, Αθήνα 1967, 183-185.

32. Β. Χρυσοβιτσιώτης, «Η δεσποτική εικόνα του αγίου Διονυσίου στο ναό της Μονής του στη Ζάκυνθο: Αγιολογική προσέγγιση ενός έργου τέχνης», *Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου*, «*Άγιοι και εκκλησιαστικές προσωπικότητες στη Ζάκυνθο*», Ζάκυνθος 6-9 Νοεμβρίου 1997 τόμος Β′(1999), 420.

33. Γ. Κακαβάς, «Δύο εικόνες με το λείψανο του Αγίου Διονυσίου στο Βυζαντινό Μουσείο», *Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου*, «*Άγιοι και εκκλησιαστικές προσωπικότητες στη Ζάκυνθο*», Ζάκυνθος 6-9 Νοεμβρίου 1997, τόμος Β′ (1999) Εικ. 1, 5,σ. 355, 364.

γίου (Εικ. 11), η οποία εικονογραφικά ομοιάζει με την προσκυνηματική εικόνα του. Επειδή η εικόνα του τέμπλου είναι καλυμμένη με ασημένιο πουκάμισο, δεν γνωρίζουμε την χρονολόγησή της. Είναι βέβαιο όμως ότι προέρχεται από ναζαρηνό αγιορείτικο εργαστήρι. Επίσης η δεσποτική εικόνα του αγίου Διονυσίου στον σύγχρονο ναό της Ζακύνθου παριστάνει τον άγιο να συνοδεύεται από δώδεκα παραστάσεις, που ιστορούν το μεγαλύτερο και σημαντικότερο μέρος του Συναξαρίου του Ιεράρχη, και είναι καλυμμένη με αργυρόγλυπτη επένδυση (πουκάμισο) του Φιλικού Γεωργίου Διαμαντή Μπάφα (1820)[34].

Το δάπεδο της εικόνας μας αποδίδεται με απομίμηση ξύλου και αναγεννησιακή προοπτική, που μας οδηγεί στη ναζαρηνή τεχνοτροπία. Στην κάτω αριστερή πλευρά του δαπέδου, ξεχωρίζουμε την χρονολόγηση της εικόνας *1878 Μαΐου 8*.

Συμπερασματικά θα λέγαμε ότι η μη χρήση του χρυσού βάθους, η νατουραλιστική απόδοση των προσώπων, όπως για παράδειγμα του Προδρόμου, η τεχνική της ελαιογραφίας και η αναγεννησιακή προοπτική, που φαίνεται πολύ έντονα στην εικόνα των αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης, κατατάσσουν τις εικόνες του Γ. Βαρούχα στον ναό του αγίου Διονυσίου της Παχειάς Ράχης Αίγινας στο ναζαρηνό στυλ. Βέβαια πρέπει να παρατηρήσουμε ότι ο ζωγράφος ακολουθεί μεταβυζαντινά εικονογραφικά πρότυπα, ιδίως στις εικόνες της Παναγίας, της Ζωοδόχου Πηγής και του αγίου Διονυσίου, καθώς και σε μερικές μορφές, όπως της Παναγίας και του αγίου Διονυσίου, το στυλ της κρητικοεπτανησιακής σχολής. Επίσης παρατηρούμε την άψογη απόδοση των ενδυμάτων και την γνώση χρήσεως και συνδυασμών των χρωμάτων, εξαιτίας της δυτικής παιδείας του. Στην τελευταία οφείλεται και η μη πνευματική απόδοση των προσώπων, που ιδιαίτερα τονίζεται στην ορθόδοξη εικονογραφία, μιας και δεν μαθήτευσε κοντά σε κάποιον παραδοσιακό αγιογράφο για να μάθει τα μυστικά της δικής μας παράδοσης. Άλλωστε, στην βιβλιογραφία είναι καταχωρημένος ως κοσμικός ζωγράφος και την ενασχόλησή του με την αγιογραφία την έκανε ευκαιριακά, και πιθανόν για βιοποριστικούς λόγους, όπως συνήθιζαν και άλλοι ομότεχνοί του εκείνη την περίοδο, όπως π.χ. οι Κ. Φαννέλης, Π. Λεμπέσης και άλλοι. Τέλος, κάνει χρήση και λαϊκών στοιχείων, όπως το στεφάνι που στεφανώνει τους αγίους και αποδίδεται τελείως νατουραλιστικά και ομοιάζει περισσότερο με μαγιάτικο στεφάνι.

Το κάλεσμα ενός ζωγράφου που έχει κάνει σπουδές στη Ρώμη, έχει βραβευτεί με το αργυρό βραβείο Α΄ τάξεως στα Ολύμπια και συμμετείχε σε εκθέσεις στον «Παρνασσό» από ένα χωριό της Αίγινας επιβεβαιώνει αυτό που η καθηγήτρια κ. Ιωάννα Στουφή - Πουλημένου έχει πολύ σωστά επισημάνει, ότι τον ΙΘ΄ αι. «σε καιρούς δύσκολους, με θυσίες οικονομικές, καλούσαν επώ-

34. Χρυσοβιτσιώτης, ό.π., 418.

νυμους και καταξιωμένους ἀρχιτέκτονες, ζωγράφους και γλύπτες για να κτίσουν και να στολίσουν τις εκκλησίες τους»[35].

Το σώμα του χρόνου λαξεύουν οι καλλιτέχνες άλλοι λίγο, άλλοι περισσότερο, για να δηλώσουν την ύπαρξή τους· και εκείνος με τη σειρά του πατινάρει (επιχρίει) αυτά τα ίχνη, άλλα για να τα αναδείξει και άλλα για να τα κάνει σκόνη και σιωπή... και κερδισμένος μέσα από αυτόν τον πόλεμο ποιος είναι; Ας αφήσουμε όμως για άλλη μια φορά τη γλώσσα της ποίησης να μας δώσει τη δική της εκδοχή :

Τελικά
Απ' τον ασίγαστο εμφύλιο πόλεμο
Μεταξύ του υπάρχω και του παύω
Του μιλώ και του σώπασα
Η μόνη κερδισμένη είναι.....
Η γραφή

Και για να μεταγράψω τον τελευταίο στίχο, η μόνη κερδισμένη είναι η τέχνη.

35. Ι. Στουφή-Πουλημένου, *Από τους Ναζαρηνούς στον Φ. Κόντογλου, Θέματα νεοελληνικής και εκκλησιαστικής ζωγραφικής*, εκδ. Αρμός, Αθήνα 2007, 13.



Εικ. 1. Αίγινα. Παχειά Ράχη.
Ναός Αγίου Διονυσίου.
Μήτηρ Θεού.
Γ. Βαρούχας (1878).



Εικ. 2. Αίγινα. Παχειά Ράχη.
Ναός Αγίου Διονυσίου.
Ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος.
Γ. Βαρούχας (1878).



Εικ. 3. Αίγινα. Παχειά Ράχη.
Ναός Αγίου Διονυσίου.
Οι Άγιοι Κωνσταντίνος και Ελένη.
Γ. Βαρούχας (1878).



Εικ. 4. Αίγινα. Παχειά Ράχη.
Ναός Αγίου Διονυσίου.
Ζωοδόχος Πηγή.
Γ. Βαρούχας (1878).



Εικ. 5. Αίγινα. Παχειά Ράχη.
Ναός Αγίου Διονυσίου.
Ο άγιος Διονύσιος
και σκηνές από τον βίο του.
Γ. Βαρούχας (1878).



Εικ. 6. Αίγινα. Παχειά Ράχη.
Ναός Αγίου Διονυσίου.
Ο άγιος Διονύσιος.
Ὁ ἅγιος χειροτονείται
επίσκοπος Αιγίνης παρά του
Αρχιεπισκόπου Αθηνών
(λεπτομέρεια εικ. 5).
Γ. Βαρούχας (1878).



Εικ. 7. Αίγινα. Παχειά Ράχη.
Ναός Αγίου Διονύσιου.
Ο άγιος Διονύσιος.
Σκηνή της συνάντησης
του αγίου Διονυσίου
με τον φονιά του αδελφού του
(λεπτομέρεια εικ. 5).
Γ. Βαρούχας (1878).



Εικ. 8. Αίγινα. Παχειά Ράχη.
Ναός Αγίου Διονυσίου.
Ο άγιος Διονύσιος.
Η σκηνή της διάβασης του ποταμού
(λεπτομέρεια εικ. 5).
Γ. Βαρούχας (1878).



Εικ. 9. Αίγινα. Παχειά Ράχη.
Ναός Αγίου Διονυσίου.
Ο άγιος Διονύσιος.
Το τίμιο λείψανο του αγίου
(λεπτομέρεια εικ. 5).
Γ. Βαρούχας (1878).



Εικ. 10. Αίγινα. Παχειά Ράχη.
Ναός Αγίου Διονυσίου,
παρεκκλήσιο Ταξιαρχών.
Το σκήνωμα του αγίου Διονυσίου.
Αγιορείτικο εργαστήριο
του Ιωαννίκιου Καυσοκαλιβίτη (1931).



Εικ. 11. Αίγινα. Παχειά Ράχη.
Ναός Αγίου Διονυσίου.
Ο άγιος Διονύσιος.

Δρ Βάσσα Παρασκευά

ΦΟΡΗΤΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΩΝ ΓΑΛΑΤΣΙΑΝΩΝ ΖΩΓΡΑΦΩΝ (ΒΕΝΙΑΜΙΝ Α′ - ΜΑΚΑΡΙΟΥ Β′) ΚΑΙ ΤΩΝ ΜΑΘΗΤΩΝ ΤΟΥΣ ΣΤΙΣ ΒΟΡΕΙΕΣ ΣΠΟΡΑΔΕΣ

Ο «ζωγράφος»[1] Μακάριος α′, με καταγωγή από τη Γαλάτιστα[2] Χαλκιδικής εντοπίζεται στο Άγιον Όρος κατά το β′ μισό του 18ου αι., φέρεται ως «ιδρυτής» της επονομαζόμενης σήμερα «Σχολής των Γαλατσιάνων»[3]-προσωνυμία που οφείλεται στον τόπο καταγωγής των ζωγράφων. Μαθητές του υπήρξαν αρχικά οι τρεις ανεψιοί του, Βενιαμίν α′, ιερομόναχος Ζαχαρίας και ιερομόναχος Μακάριος β′, οι οποίοι αποτέλεσαν και την πρώτη συνοδεία του στο καρακαλλινό Κελί του Γενεσίου της Θεοτόκου στις Καρυές. Στους διαδόχους τους συμπεριλαμβάνεται ο ιερομόναχος Βενιαμίν Κοντ(δ)ράκης με καταγωγή από την Τσαγκαράδα Πηλίου[4] και ο ιερομόναχος Ευθύμιος από την Ίμβρο με έντονη καλλιτεχνική δραστηριότητα στη Σκιάθο και στη Σκόπελο[5]. Η ευρύτερη δημιουργική παραγωγή των Γαλατσιάνων καλύπτει ένα μεγάλο χρονικό διάστημα, από το 1778 έως το 1886-1890. Πρόκειται για ένα εργαστήριο,

---

1. Η ιδιότητά του ως ζωγράφου αναγράφεται σε διάφορες επιγραφές, όπως ενδεικτικά στην επιγραφή του νάρθηκα του Κυριακού της Σκήτης του Αγίου Δημητρίου: «*Ο παρών Νάρθιξ ανεκαινίσθη και/ ιστορήθη….διά χειρός…ανεψιών του Μακαρίου/ ζωγράφου γαλατζιάνου*», Ι. Παπάγγελος, «Περί των Γαλατσιάνων ζωγράφων του Αγίου Όρους», στο: *Πανελλήνιο Συνέδριο* με θέμα *Από τη Μεταβυζαντινή Τέχνη στη Σύγχρονη, 18ος-20ος αι.*(Θεσσαλονίκη 20-21/11/1997), *Πρακτικά*, Θεσσαλονίκη 1998, 258.

2. Η Γαλάτιστα (ή Ανθεμούντα- η ονομασία προέρχεται από την αρχαία πόλη «Ανθεμούς-Ανθεμουσία», η θέση της οποίας προσδιορίζεται πλησίον της σημερινής Γαλάτιστας) απέχει 40 χιλ. ΝΑ της Θεσσαλονίκης.

3. Περισσότερα για τους ζωγράφους βλ. Παπάγγελος Περί των Γαλατσιάνων, 253-272.

4. Σύμφωνα με προφορικές μαρτυρίες, οι οποίες σώζονται μέχρι σήμερα, η οικογένειά του πρέπει να είχε σχέση και με το γραφικό χωριό του Πηλίου, τις Πινακάτες, όπου και εντοπίστηκαν ενυπόγραφα έργα του, Β. Παρασκευά, «Η παρουσία των Γαλατσιάνων αγιογράφων στις Β. Σποράδες», *εν Βόλῳ*, 12(Ιανουάριος-Μάρτιος 2004), 83.

5. Περισσότερα για τον ιερομόναχο Ευθύμιο βλ. Β. Παρασκευά, *Το έργο των Γαλατσιάνων αγιογράφων Βενιαμίν α′ και Μακαρίου β′ στις Β. Σποράδες κατά τον 19ο αι.*, Θεσσαλονίκη 2008, 599-603, (ανέκδ. διδακτ. διατριβή).

η μελέτη των έργων του οποίου (τοιχογραφιών και φορητών εικόνων) αποδεικνύει τη μακροχρόνια και δημιουργική καλλιτεχνική δραστηριότητα των ζωγράφων του[6] εντός και εκτός Αγίου Όρους[7].

Η καταγραφή και η μελέτη των έργων του Βενιαμίν α΄ και Μακαρίου β΄, καθώς και των μαθητών τους, ιερομονάχου Βενιαμίν Κοντ(δ)ράκη και ιερομονάχου Ευθυμίου, στις Βόρειες Σποράδες είχε βασικά ως στόχο να καταδείξει τον βαθμό στον οποίο η τέχνη του Αγίου Όρους επηρέασε την τέχνη της συγκεκριμένης περιοχής σε μια εποχή με αρκετά δύσκολες ιστορικές και κοινωνικές συνθήκες. Η επικέντρωση των ερευνών στον συγκεκριμένο γεωγραφικό χώρο οφείλεται στις ιστορικές συνθήκες, κάτω από τις οποίες το 1821, μετά από την αποτυχία του επαναστατικού κινήματος στην ευρύτερη περιοχή της Χαλκιδικής, οδηγήθηκαν χιλιάδες πρόσφυγες στη νοτιότερη Ελλάδα με πρώτους σταθμούς τα νησιά των Βορείων Σποράδων. Ανάμεσά τους βρέθηκαν και αγιορείτες μοναχοί, οι οποίοι αναγκάστηκαν να εγκαταλείψουν τις μονές της μετανοίας τους, όταν οι Οθωμανοί κατέλαβαν τη Χερσόνησο του Άθω[8]. Κάτω από αυτές τις συνθήκες, τα μέλη του ήδη γνωστού για την καλλιτεχνική του δραστηριότητα γαλατσιάνικου εργαστηρίου, ο Βενιαμίν α΄, ο Μακάριος β΄ και ο παπα-Θαλάσσιος μετακινήθηκαν αρχικά στη Σκιάθο και στη συνέχεια στη γειτονική Σκόπελο. Το εντοπισμένο μέχρι σήμερα έργο τους στη Σκιάθο περι-

6. *Η εικονογραφία της Σχολής των Γαλατσιάνων*, Συνοπτικό φυλλάδιο Έκθεσης, Δημοτική Βιβλιοθήκη Θεσσαλονίκης Casa Bianca, 4-20 Νοεμβρίου 2005, χ.σ.

7. Έργα τους εντοπίστηκαν στο Άγιον Όρος, στη Θεσσαλονίκη, στα χωριά της Χαλκιδικής, στις Βόρειες Σποράδες και στο Πήλιο. Επίσης στην Πάτρα (Μητροπολιτικός ναός Αγίου Ανδρέα), το Γαλαξίδι (Ιερού Ναού Αγίου Νικολάου) και πιθανόν στην Ιερά Μονή Οσίου Μελετίου Κιθαιρώνος.

8. Τον Μάιο του 1821 οι αγιορείτες με αρχηγό τον φιλικό Εμμανουήλ Παπά επαναστάτησαν, αλλά σύντομα η επανάστασή τους οδηγήθηκε σε αποτυχία. Ο Mehmet Abdul Davut Pasha με οχτώ χιλιάδες άνδρες στρατοπέδευσε κοντά στον ισθμό στα όρια με την Ιερά Μονή Χελανδαρίου και εισέβαλε τον Δεκέμβριο της ίδιας χρονιάς στη χερσόνησο του Άθω, αφού προηγουμένως οι μοναχοί υποτάχτηκαν. Η συμμετοχή τους στην επανάσταση ξεπληρώθηκε πολύ ακριβά. Όλες οι μονές καταλήφθηκαν από τουρκικά στρατεύματα, τα οποία υποχρεώθηκαν να συντηρούν. Επιβλήθηκαν βαρύτατοι φόροι που διόγκωσαν τα χρέη των μονών. Κάτω από αυτές τις συνθήκες, ένας μεγάλος αριθμός μοναχών εγκατέλειψε το Άγιο Όρος. Συγκεκριμένα ενώ το 1821 αριθμούσε 2980 μοναχούς, το 1826 ο αριθμός τους δεν ήταν πάνω από 590. Βλ. Κρ. Χρυσοχοΐδης, «Η Διοίκηση του Αγίου Όρους-Ιστορικό Διάγραμμα», στο *Άγιον Όρος - Κειμήλια Πρωτάτου*, κατάλογος έκθεσης, Αγιορειτική Εστία, Θεσσαλονίκη 2006, 32. Περισσότερα για το θέμα βλ. Π. Κοντογιάννης, «Τα κειμήλια του Αγίου Όρους κατά την επανάστασιν», *Θεολογία* 4 (1926), 144. Γ. Χιονίδης, *Ανέκδοτα έγγραφα και άγνωστα στοιχεία κλεφταρματολούς και για την επανάσταση (1821-1822) στη Μακεδονία και ιδιαίτερα στον Όλυμπο*, ανάτ. εκ του τόμου των *Μακεδονικών*, Θεσσαλονίκη 1980, 160. Κρ. Χρυσοχοΐδης, «Από την οθωμανική κατάκτηση ως τον 20ό αι.», στο: *Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου. Παράδοση-Ιστορία- Τέχνη*, Άγιον Όρος 1996, 67.

λαμβάνει βασικά τοιχογραφίες στο Ιερό Βήμα του Καθολικού της Μονής Ευαγγελισμού, μία μόνον ενυπόγραφη εικόνα που βρίσκεται στην ίδια μονή και λιγοστές ανυπόγραφες, οι οποίες θεωρούμε ότι προέρχονται από το εργαστήριό τους. Στη Σκόπελο εντοπίστηκαν αρκετά ενυπόγραφα έργα των αγιογράφων (φορητές εικόνες εκ των οποίων η μία είναι χάρτινη), βήλο, εικονίδια άμβωνα και βημόθυρων, εικόνες σε ιδιωτικές συλλογές, λίγα ανυπόγραφα και καθόλου, τουλάχιστον έως σήμερα, τοιχογραφίες. Στη Σκιάθο και στη Σκόπελο υπάρχει σημαντικός αριθμός φορητών εικόνων του μαθητή τους Ευθυμίου του Ίμβριου, ενώ μόνον στη Σκιάθο εντοπίστηκε περιορισμένος αριθμός εικόνων με την υπογραφή του Βενιαμίν Κοντράκη. Μέχρι σήμερα στις επιτόπιες καταγραφές μας στην Αλόννησο ή στα αγιορείτικα μετόχια των μικρών και δυσπρόσιτων ερημόνησων της ευρύτερης περιοχής δεν εντοπίστηκε ενυπόγραφο έργο των ζωγράφων μας. Ωστόσο η ύπαρξη εικόνων σε ναούς της Αλοννήσου με τεχνοτροπικές αναφορές που παραπέμπουν στην τέχνη του Ευθυμίου, αποτελεί ίσως επίδραση της αγιορείτικης τέχνης και εκεί. Από το πλούσιο υλικό του αγιορείτικου εργαστηρίου παρουσιάζουμε ενδεικτικά τα πλέον αντιπροσωπευτικά, κατά την άποψή μας, έργα για τον κάθε ζωγράφο.

Παραθέτουμε αρχικά την εικόνα που εντοπίστηκε στο σκευοφυλάκιο της Ι. Μ. Ευαγγελισμού Σκιάθου με θέμα τη «Σύναξη των Νέων Μαρτύρων» (Εικ. 1). Συνυπογράφουν ο Βενιαμίν α΄ και ο ιερομόναχος Μακάριος β΄, ενώ δεν διακρίνεται η χρονολογία λόγω απολέπισης. Η παράσταση φέρει την επιγραφή : «*Η ΣΥΝΑΞΙΣ ΤΩΝ*» και δεξιά «*ΝΕΩΝ ΜΑΡΤΥΡΩΝ*». Στην κάτω δεξιά γωνία πάνω στο χρυσό πλαίσιο, με μικρογράμματη γραφή από κιννάβαρη υπογράφουν οι ζωγράφοι: «*Βε[ν]ιαμίν και Μακαρι* ^{ου} *Ιερ[…]*».

Η απεικόνιση των νεομαρτύρων εμφανίζεται σταδιακά, στη θεματογραφία της μεταβυζαντινής ζωγραφικής[9] –ιδιαίτερα κατά τους χρόνους της όψιμης τουρκοκρατίας ($18^{ος}$-$19^{ος}$ αι.)– λόγω των ιστορικών συνθηκών[10]. Η επιλογή του θέματος οφείλεται προφανώς στους πνευματικούς δεσμούς της μονής με το κίνημα της φιλοκαλικής αναγέννησης, οι οπαδοί του οποίου, γνωστοί και ως

9. Η απεικόνιση των Νεομαρτύρων σε εικόνες και τοιχογραφίες πρωτοεμφανίζεται κατά το $16^{ο}$ αι., Μ. Γαρίδης – Θ. Παλιούρας Θ., «Συμβολή στην εικονογραφία νεομαρτύρων», στο *ΗπειρΧρον* 22 (1980), 169.

10. Κατά την περίοδο αυτή οι Ορθόδοξοι ραγιάδες αρχίζουν να συνειδητοποιούν την ταυτότητά τους, σταδιακά να πιστεύουν στον εαυτό τους και να προσδοκούν εντονότερα την ανεξαρτησία τους. Μ. Πολυβίου, «Ο Καισάριος Δαπόντες και οι απεικονίσεις νεομαρτύρων στο καθολικό της μονής Ξηροποτάμου», *Ελληνικά* 46(1996)^{2}, 125. Ορισμένοι κληρικοί έχοντας στόχο την ενίσχυση του θρησκευτικού αισθήματος, αλλά και της ανεξαρτησίας, άνοιξαν τυπογραφεία και άρχισαν να τυπώνουν χαλκογραφίες και Βίους αγίων, ο μαρτυρικός θάνατος των οποίων λειτουργούσε ως πρότυπο αντίστασης, αλλά και ως συνδετικός κρίκος της Εκκλησίας των νεομαρτύρων με την αρχαία Εκκλησία. Γ. Τσιγάρας , *Οι ζωγράφοι Κωνσταντίνος και* Αθανάσιος:

«Κολλυβάδες»[11], επέδειχναν ιδιαίτερη ευλάβεια προς τους Νεομάρτυρες, γεγονός που επιβεβαιώνεται και από την ύπαρξη στο Ιερό Κοινόβιο μεγάλου αριθμού ιερών λειψάνων Νεομαρτύρων[12].

Θεωρούμε ότι η εικόνα χρονολογικά μπορεί να τοποθετεί στα 1823, καθώς την ίδια χρονιά δωρήθηκε στην Ιερά Μονή Ευαγγελισμού η κνήμη του Νεομάρτυρα Κωνσταντίνου Υδραίου, σε ένδειξη αναγνώρισης της προσφοράς της στον απελευθερωτικό Αγώνα. Ίσως η εικόνα παραγγέλθηκε λόγω του συγκεκριμένου γεγονότος την ίδια χρονιά. Επιπλέον η χρονολογία 1823 αναγράφεται σε εικόνα του τέμπλου του καθολικού της ίδια μονής με θέμα την Κοίμηση της Θεοτόκου, η οποία άνετα προσγράφεται στο ίδιο εργαστήριο, συγκρινόμενη ενδεικτικά με την ομόθεμη εικόνα του Βενιαμίν α΄, η οποία βρίσκεται στον Ι.Ν. Αγίου Νικολάου στο Γαλαξίδι.

Η σκηνή διαρθρώνεται με απόλυτη τάξη και συμμετρία σε τρεις επάλληλες ζώνες πυκνών ομίλων αριστερά και δεξιά από τον κεντρικό νοητό άξονα. Οι Νεομάρτυρες ομαδοποιούνται ανάλογα με την ιδιότητά τους, την ηλικία και το φύλο τους σε επισκόπους, ιεράρχες, διακόνους, όσιες γυναίκες[13], μοναχούς και ασκητές. Πάνω στα χρυσά φωτοστέφανα έχουν χαραχθεί ονόματα, τα οποία λόγω της εκτεταμένης φθοράς ταυτοποιούν αριθμό νεομαρτύρων. Αρχίζοντας από την πρώτη κάτω σειρά και από δεξιά προς αριστερά, ως προς τον θεατή), διακρίνονται οι : Θεόπιστος[14] ή Θεόφιλος[15](;) Νικόλαος(αγένει-

---

Το έργο τους στο Άγιον Όρος (1752-1783), Θεσσαλονίκη 1997 (αδημοσίευτη διδακτορική επιγραφή), 315. Για την απεικόνιση των νεομαρτύρων επίσης βλ. Γ. Πετρής, *Λαϊκή ζωγραφική, πρώτη προσέγγιση*, Αθήνα 1988, 75-88.

11. Για το πνευματικό κίνημα των «Κολλυβάδων» βλ. ενδεικτικά: Σ.Τζώγας, *Η περί Μνημοσύνων έρις εν Αγίω Όρει κατά τον ΙΗ΄ αι.*, Θεσσαλονίκη 1969. Κ. Παπουλίδης, *Το κίνημα των Κολλυβάδων*, εν Αθήναις 1971. Κ. Βλάχος, *Η Χερσόνησος του Αγίου Όρους και αι εν αυτή μοναί και μοναχοί πάλαι τε και νυν*, Εν Βόλω, 1903, Αγιορειτική Εστία, Θεσσαλονίκη 2005,106-111 και Ν. Σκρέττας αρχιμ., *Η Θεία Ευχαριστία και τα προνόμια της Κυριακής κατά τη διδασκαλία των Κολλυβάδων*, Θεσσαλονίκη 2004.

12. Αρκετά από αυτά αποτελούν αφιερώματα για να την ενισχύσουν, εξαιτίας της εξαιρετικά σημαντικής προσφοράς της στον απελευθερωτικό Αγώνα, που την είχε οικονομικά αποδυναμώσει. Αναφέρουμε ενδεικτικά την επαργυρωμένη κνήμη του Νεομάρτυρα αγίου Κωνσταντίνου του Υδραίου, την οποία δώρισε στη μονή το 1823 ο Λάζαρος Κουντουριώτης. Ι. Φραγκούλας Ι., *Το μοναστήρι του Ευαγγελισμού της Σκιάθου*, Βόλος 1994,16.

13. Εικονίζονται στη δεύτερη σειρά και δεξιά ως προς τον θεατή. Ο αριθμός τους είναι πολύ μικρός σε σχέση με το πλήθος των υπόλοιπων Νεομαρτύρων.

14. «*Αγάπιος, Θεόπιστος, νέοι…*» και αλλού «*Θεόπιστος, νέος, αγένειος*», Διονυσίου του εκ Φουρνά, *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης*, υπό Παπαδοπούλου –Κεραμέως, εν Πετρουπόλει 1909, Ανατύπωση: εκδοτ. οίκος Σταμούλη, Θεσσαλονίκη χ.χ. 270, 296.

15. Αν το γράμμα «π» που διαβάσαμε είναι «φ», τότε πιθανόν πρόκειται για τον Νεομάρτυρα Θεόφιλο, ο οποίος μαρτύρησε στις 24 Ιουλίου του 1635. Πρέπει να σημειώσουμε ότι με το γράμμα «Θ» αναφέρονται μόνον τρεις Νεομάρτυρες στο Νέο Μαρτυρολόγιο οι : Θεόδωρος ο Βυ-

ος)[16], Σεραφείμ (επίσκοπος στο κέντρο)[17], στη μεσαία από αριστερά προς δεξιά: Μιχαήλ[18], Νικόλαος, Αναστάσιος[19](;) Γεώργιος[20], Ματρώνα[21](;) Ακυλία (Ακυλίνα;)[22]και Χρυσή[23](;) και στην τελευταία από αριστερά προς δεξιά, Αθανάσιος[24], Κοσμάς[25](;) Κυπριανός[26], Κωνστάντιος[27], Ρωμανός[28](;) Πο-

ζαντιεύς (17 Φεβρουαρίου 1795), Θεοφάνης (8 Ιουνίου 1559) και Θεόφιλος ο Ζακύνθιος, Νικόδημος Αγιορείτης, *Νέον Μαρτυρολόγιον*, Αθήναι 1961, 240, 58, 69 αντίστοιχα.

16. Ο Νικόδημος καταγράφει με το ίδιο όνομα τέσσερις νεομάρτυρες: τον άγιο Νικόλαο τον Μετζοβίτη που μαρτύρησε στα Τρίκαλα στα 1617, τον άγιο Νικόλαο τον Καραμάνο που μαρτύρησε στη Σμύρνη το 1657, τον άγιο Νικόλαο τον παντοπώλη που μαρτύρησε στην Κωνσταντινούπολη στα 1672 και τον άγιο Νικόλαο που μαρτύρησε στη Χίο στα 1754, Νικόδημος Αγιορείτης, *Νέον Μαρτυρολόγιον* 67,75,84, 155 αντίστοιχα.

17. Ήταν αρχιεπίσκοπος και μαρτύρησε το 1601, Νικόδημος Αγιορείτης, *Νέον Μαρτυρολόγιον* 63.

18. Ο άγιος Μιχαήλ ο Μαυρουδής μαρτύρησε το 1544, Νικόδημος Αγιορείτης, *Νέον Μαρτυρολόγιον* 52.

19. Τιμάται τον μήνα Δεκέμβριο. Σύμφωνα με την *Ερμηνεία* εικονίζεται*: «Ο άγιος Αναστάσιος αρχιγένης»*, Διονυσίου του εκ Φουρνά, *Ερμηνεία*, 196.

20. Ίσως πρόκειται για τον Νεομάρτυρα Γεώργιο τον Σέρβο (Κράτοβα Σερβίας), ο οποίος μαρτύρησε το 1515 στη Σόφια και η μνήμη του εορτάζεται στις 11 Φεβρουαρίου. Περισσότερα βλ. *Μέγας Συναξαριστής* της Ορθοδόξου Εκκλησίας, τ. 2ος , Αθήνα 1980,207-219. Ο άγιος Γεώργιος ο Νέος συμπεριλαμβάνεται στο εικονογραφικό πρόγραμμα του παρεκκλησίου της Κοιμήσεως της Θεοτόκου (Μολυβοκκλησιάς) στις Καρυές του Αγίου Όρους, ενώ δεν απαντά σε κανένα άλλο μνημείο του Αγίου Όρους. Σ. Παντζαρίδης, *Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου Κοιμήσεως της Θεοτόκου (Μολυβοκκλησιάς)Καρυές Άγιον Όρος*, Θεσσαλονίκη 2006, 203-204.

21. Απεβίωσε το 1462, Νικόδημος Αγιορείτης, *Νέον Μαρτυρολόγιον* 137.

22. «*Ἡ ἁγία Ἀκυλίνα ξίφει τελειοῦται»* στις 27 Σεπτεμβρίου 1764. Η μνήμη της αγίας Ακυλίνας τιμάται στις 13 Ιουνίου, Διονυσίου εκ Φουρνά, *Ἑρμηνεία*, 205, Νικόδημος Αγιορείτης, *Νέον Μαρτυρολόγιον* 186.

23. Μαρτύρησε στις 13 Οκτωβρίου του 1795, Νικόδημος Αγιορείτης, *Νέον Μαρτυρολόγιον* 258.

24. Με το ίδιο όνομα καταγράφονται τέσσερις Νεομάρτυρες από τον Νικόδημο τον Αγιορείτη: ο άγιος Αθανάσιος που μαρτύρησε στη Σμύρνη στα 1700, ο άγιος Αθανάσιος από την Γκίον (Χίον) που μαρτύρησε το 1670, ο Αθανάσιος ο ιερομόναχος από τη Σπάρτη της Αττάλειας που μαρτύρησε στις 29 Οκτωβρίου το 1653 και ο άγιος Αθανάσιος που μαρτύρησε το 1774. Νικόδημος ο Αγιορείτης, *Νέον Μαρτυρολόγιον* 109, 84, 74,197 αντίστοιχα.

25. Ο Νικόδημος αναφέρει μόνο τον άγιο Κοσμά τον Αιτωλό, που μαρτύρησε στην Αλβανία στις 4 Αυγούστου του 1779 και, αν όντως το όνομα που διακρίνουμε είναι σωστό, πρόκειται για τον ίδιο άγιο, Νικόδημος Αγιορείτης, *Νέον Μαρτυρολόγιον* 201.

26. «*Εἰς τὴν Ε΄ τοῦ Ἰουλίου ὁ Ἅγιος νέος ὁσιομάρτυς Κυπριανὸς ὁ ἐν Κωνσταντινουπόλει μαρτυρήσας κατὰ τὸ ἔτος ͵αχοθ΄(1679) ξίφει τελειοῦται»,Μ. Ευχολόγιον*, 473. Επίσης βλ. Νικόδημος Αγιορείτης *Συναξαριστής* Γ΄, 168, Κ. Σάθα, *Μεσαιωνική Βιβλιοθήκη,* Γ΄, Βενετία 1872, 607.

27. Ο ιερομάρτυς Κωνστάντιος ο Ρώσος μαρτύρησε το 1743, Νικόδημος Αγιορείτης, *Νέον Μαρτυρολόγιον* 130.

28. Ο οσιομάρτυς Ρωμανός που καταγόταν από το «Σοβολάκ» του Καρπενησίου αποκεφαλίστηκε στην Κωνσταντινούπολη το 1694. Η μνήμη του τιμάται στις 5 Ιανουαρίου και 16

λύδωρος[29]; οι μοναχοί Ευθύμιος, Παχώμιος[30] και Μακάριος [31]. Οι άγιοι απεικονίζονται με τα προσωπογραφικά τους χαρακτηριστικά, όπως αυτά είναι γνωστά από την *Ερμηνεία* και τη νεότερη εκκλησιαστική εικονογραφική παράδοση. Οι ιεράρχες κρατούν κλειστά Ευαγγέλια, ένας από τους επισκόπους ποιμαντορική ράβδο και οι μάρτυρες το σταυρό της Ανάστασης και φοινικόφυλλα, συνηθισμένα σύμβολα του μαρτυρίου στις μεταβυζαντινές εικόνες και χαλκογραφίες[32].

Η εικονογραφία παραπέμπει στην απεικόνιση των Αγίων Πάντων, όπου συνήθως μέσα σε κυκλικό ή ελλειψοειδές μετάλλιο το πλήθος των αγίων Ιεραρχών, μοναχών, ασκητών, οσίων γυναικών διατάσσεται σε επάλληλες σειρές γύρω ή κάτω από τον Χριστό ή από τη Θεοτόκο[33]. Εικονογραφική συνάφεια, που επιβε-

---

Φεβρουαρίου, Νικόδημος Αγιορείτης *Συναξαριστής* Β΄, 13 και Β΄132, Σάθας *Μεσαιωνική Βιβλιοθήκη*,133-134, Περαντώνης 1972, 443-447.

29. Ο άγιος Πολύδωρος μαρτύρησε στη Νέα Έφεσο το 1794, Νικόδημος Αγιορείτης, *Νέον Μαρτυρολόγιον* 224.

30. Ο όσιος Παχώμιος μαρτύρησε το Μάιο του 1730, Νικόδημος Αγιορείτης, *Νέον Μαρτυρολόγιον* 115.

31. Ανάμεσα τους 34 Νεομάρτυρες που συμπεριλαμβάνονται στο εικονογραφικό πρόγραμμα του καθολικού της Ι.Μ. Ξηροποτάμου (Πολυβίου, Ο Καισάριος Δαπόντες 117-119) αναγνωρίζουμε κοινά ονόματα στα φωτοστέφανα των Νεομαρτύρων της εικόνας της Σκιάθου και ίσως είναι πολύ πιθανόν ορισμένοι από τους αγίους να ταυτίζονται. Από αυτά που διακρίνονται κοινά είναι του αγίου Μιχαήλ († 1551), του αγίου Αθανασίου († 1670), του αγίου Νικολάου (των οποίων στην εικόνα της Σκιάθου απλώς αναγράφεται το όνομα και μάλιστα δύο φορές, ενώ στην Ι.Μ. Ξηροποτάμου εικονίζονται επίσης δύο άγιοι με το ίδιο όνομα αλλά με διαφορετικό προσωνύμιο, ο άγιος Νικόλαος ο Καραμάνος († 1657)και ο άγιος Νικόλαος ο Νέος (1672),του αγίου Κυπριανού († 1679) και του αγίου Ρωμανού († 1694). Επίσης, αν και δυσδιάκριτο, αναγνωρίζουμε στην εικόνα της Σκιάθου το όνομα του αγίου Αναστασίου, όνομα που στην Ι.Μ. Ξηροποτάμου συνοδεύεται από τον τόπο προέλευσης του αγίου που εικονίζεται, του Αναστασίου εκ Δελβίνου († 1743).

32. Γαρίδης-Παλιούρας, «Συμβολή στην εικονογραφία νεομαρτύρων»186.

33. Το θέμα είναι αρκετά παλαιό. Ιδιαίτερα απαντά ωστόσο στα τέλη του 16^{ου} και του 17^{ου} αι. (*Ι.Μ. Σταυρονικήτα* 1974, 131-132, σημ. 73-74. Ο ίδιος τύπος αποδίδεται τον 11^{ο} αι. σε μικρογραφία του κώδικα της Ιεράς Μονής Διονυσίου 587, (*ΘΑΟ* 1991, τ. Α΄, Εικ. 215). Περισσότερα για την εξέλιξη του τύπου βλ. RPF. Mercenier, *La priere des eglises de rite byzantine. II.I. fetes fixes,* Chevetogne 1933, 27 στο Κ. Καλαμαρτζή-Κατσαρού, «Εικόνες 16^{ου}-18^{ου} αιώνα» στο: *Εικόνες Μονής Παντοκράτορος,* Άγιον Όρος 1998, σημ. 68. Οι άγιοι Πάντες εικονίζονται σε εικόνα με θέμα την Παναγία στον τύπο «Ἐπὶ σοὶ χαίρει», που προέρχεται από τη Μ. Ασία και χρονολογείται το 15^{ο} αι., Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών,* Αθήνα 1998, 86, αρ. 23. Βασικά αποτελεί τμήμα της απόδοσης της Δευτέρας Παρουσίας, Π. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας,* Αθήνα 1990, 155. Απαντά πολύ συχνά σε φορητές εικόνες του Αγίου Όρους και ιδιαίτερα στις Σκήτες και τα Κελία. Ενδεικτικά αναφέρουμε την εικόνα των Αγίων Πάντων που προέρχεται από την Ι.Μ. Παντοκράτορος, και χρονολογείται στα μέσα του 17^{ου} αι., Καλαμαρτζή-Κατσαρού Εικόνες 16^{ου}-18^{ου} αι. 192, Εικ. 101.

βαιώνει τις καταβολές της παράστασης των Νέων Μαρτύρων από την παράσταση των Αγίων Πάντων παρατηρούμε σε ανθίβολο της ίδιας περιόδου (Εικ. 2), τμήμα του οποίου αποτελεί η απεικόνιση των Αγίων Πάντων σε δύο ζώνες και στο οποίο διακρίνεται η μορφή του Νεομάρτυρα Γεωργίου εξ Ιωαννίνων[34]. Η σύνθεση συγγενεύει επίσης και με ένα άλλο θέμα που απαντάται στις αγιορείτικες εικόνες από το 18^{ο} αι. κυρίως και εξής. Πρόκειται για την απεικόνιση των Αγιορειτών Πατέρων που καθιερώθηκε πολύ πιθανόν με την προτροπή του αγίου Νικοδήμου του Αγιορείτη στον εγκωμιαστικό λόγο, που έγραψε με την ευκαιρία της εορτής των Πατέρων του Αγίου Όρους[35]: «…*οἱ θεῖοι Πατέρες καὶ Ὅσιοι* (του Αγίου Όρους)…*εἰς μίαν καὶ τὴν αὐτὴν πανήγυριν νὰ πανηγυρίζονται… καὶ εἰς μίαν καὶ τήν αὐτὴν εἰκόνα νὰ ἐξιστορῶνται…*»[36]. Ο Μακάριος α΄ ζωγράφισε τους αγιορείτες πατέρες στην Τράπεζα της Ιεράς Μονής Βατοπεδίου το 1786, γεγονός που, κατά τον Παλιούρα, δεν αποκλείει την απεικόνιση των Πατέρων από τον ίδιο και στην εικόνα του Πρωτάτου του 18^{ου} αι.[37] (Εικ. 3).

Σε χαλκογραφία άγνωστου χαράκτη, η οποία χρονολογείται στα μέσα του 19^{ου} αι. και ανήκει στη συλλογή της μονής Σιμωνόπετρας, με τον ίδιο σχεδόν τρόπο αποδίδονται οι αγιορείτες άγιοι σε ομίλους. Πάνω από τους αγίους εικονίζεται ολόσωμη η Παναγία κρατώντας με το αριστερό της χέρι τον Χριστό όρθιο, ενώ στο δεξί ανοιχτό ειλητάριο. Περιβάλλεται από αγγέλους γονατισμένους πάνω σε νεφέλες που κρατούν ανοιχτά επίσης ειλητάρια[38]. Πρότυπο της

Μετά τα μέσα του 17^{ου} αι. χρονολογείται εικόνα με το ίδιο θέμα που ανήκει στη Συλλογή Γεωργίου Τσακύρογλου, Α. Καρακατσάνη, *Εικόνες, Συλλογή Γεωργίου Τσακύρογλου*, Αθήνα 1980, 77, αρ. 109, εικ. 192, στ. 104. Εικόνες με το ίδιο θέμα έχουν εντοπιστεί στις Ιερές Μονές Αγίου Παύλου, Κουτλουμουσίου, Καρακάλλου και Σταυρονικήτα, Χ. Πατρινέλης - Αγ. Καρακατσάνη - Μ. Θεοχάρη, *Μονή Σταυρονικήτα, Ιστορία, Εικόνες, Χρυσοκεντήματα*, Αθήνα 1974, 136, εικ. 51, Α. Παλιούρας, «Σύναξις των Αγιορειτών Πατέρων», στο: *Άγιον Όρος-Κειμήλια Πρωτάτου*, Θεσσαλονίκη 2006, 99, αρ. 46. Ι. Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα στις Τράπεζες μονών του Αγίου Όρους*, Ιωάννινα 1997, 189, αρ. 2.126. Το ίδιο θέμα αποδίδεται και σε χαλκογραφία (άγνωστου χαράκτη) των μέσων του 19^{ου} αι. που προέρχεται από το Άγιον Όρος και ανήκει στη συλλογή της Ντ. Παπαστράτου, *Χάρτινες Εικόνες*, 2005, 34, αρ. 144.

34. Προέρχεται από το αρχείο των χιονιαδιτών αγιογράφων Χριστόδουλου και Θωμά Μαρινά, Ν. Μπονόβας, «Οι τέσσερις ευαγγελιστές», «Οι Άγιοι Πάντες», στο: *Εκ Χιονιάδων… σπουδές και ανθίβολα*, Βόλος 2004, σ. 122, ἀρ.122, σ. 157, αντίστοιχα.

35. Ο ίδιος συνέθεσε και κοινή ακολουθία για πρώτη φορά με απόφαση της κοινής σύναξης (εκπροσώπων όλων των μονών) του Αγίου Όρους και επιπλέον αφιερώθηκε ναός στις Καρυές, Ιουστίνος ιερ. Σιμωνοπετρίτης, «Οι άγιοι του Άθω», στο: *Θησαυροί του Αγίου Όρους*, Θεσσαλονίκη 1997, αρ. 4.11, σ. 217.

36. Α. Παλιούρας, «Σύναξη των Αγιορειτών Πατέρων» στο *Άγιον Όρος-Κειμήλια Πρωτάτου*, Θεσσαλονίκη 2006, αρ. 57, σ. 107-108.

37. Α. Παλιούρας, Σύναξη των Αγιορειτών Πατέρων, 108.

38. *Θησαυροί του Αγίου Όρους* 1997, (4.11)217.

παρούσας χαλκογραφίας αποτελεί, το πιθανότερο, η ένθετη αναδιπλούμενη λιθογραφία των αγίων που συνόδευε την ακολουθία και το εγκώμιο του αγίου Νικοδήμου, η έκδοση των οποίων πραγματοποιήθηκε στην Ερμούπολη το 1847[39].

Έντονη εικονογραφική συνάφεια παρατηρούμε επίσης ανάμεσα στην παραπάνω χαλκογραφία και στην απόδοση του ίδιου θέματος από τον Μακάριο β΄, σε εικόνα που προέρχεται από το Πρωτάτο (Εικ. 4), την οποία φιλοτέχνησε στα 1849, πολύ κοντά χρονολογικά με τη χάραξη της λιθογραφίας του 1847[40]. Αν και η εικόνα της Σκιάθου προηγείται χρονικά από αυτή του Πρωτάτου – αφού συνυπογράφει στην πρώτη ο Βενιαμίν, ο οποίος απεβίωσε το 1834 – και επιπλέον και οι δύο πραγματεύονται διαφορετικά θέματα – τα οποία ωστόσο δεν απέχουν πολύ – εντούτοις παρουσιάζουν εικονογραφική ομοιότητα, η οποία πρέπει να αναζητηθεί σε κάποιο βαθμό στα δύο προηγούμενα έργα του Μακαρίου α΄. Ανάλογη θεματογραφία ιστορείται στον βόρειο τοίχο του εξωκκλησίου των Αγίων Κηρύκου και Ιουλίττης, που βρίσκεται κοντά στην Ιερά Μονή Αγίας Αναστασίας Χαλκιδικής[41]. Ο μικρός ναός ιστορήθηκε το 1843 και αποδίδεται στον γαλατσιάνο λαϊκό αγιογράφο Γεώργιο[42]. Και εδώ Μάρτυρες και Νεομάρτυρες αποδίδονται παρατεταγμένοι σε νεαρή και μέση ηλικία με ενδυματολογικά στοιχεία που φανερώνουν την ιδιότητά τους (στρατιωτικοί, διάκονοι κλπ), ενώ στα φωτοστέφανά τους αναγράφονται τα ονόματά τους, όπως και στην εικόνα μας.

Στο τέμπλο του Ιερού Ναού Αγίου Δημητρίου στις Πινακάτες του Πηλίου εντοπίστηκε εικόνα του Βενιαμίν β΄ (Κοντράκη), μαθητή των Βενιαμίν α΄ και Μακαρίου β ΄, στην οποία παρατηρούνται κοινά τεχνοτροπικά και εικονογραφικά στοιχεία με την υπό εξέταση εικόνα. Φέρει την επιγραφή: «*ΟΙ ΑΓΙΟΙ[40] ΜΑΡΤΥΡΕΣ*» και τη χρονολογία 1867. Σε πέντε παράλληλες ζώνες και με αυστηρή στοίχιση εικονίζονται οι μάρτυρες κάτω από τον Χριστό που προβάλλει ημίσωμος μέσα από νεφέλες και ακτινωτή δόξα. Το έντονο χρυσό, η ενδυματολογία, η πλαστικότητα και ο ρεαλισμός αποτελούν ενδεικτικά χαρακτηριστικά του γαλατσιάνικου εργαστηρίου.

Η μικρή σε διαστάσεις εικόνα με θέμα τον Άγιο Μερκούριο και την Αγία Αικατερίνη εντοπίστηκε αναρτημένη στον νότιο τοίχο του δεξιού κλίτους του πρώην ενοριακού ναού Αγίου Μερκουρίου Σκοπέλου (Εικ. 5). Οι δύο άγιοι συ-

39. Ιουστίνος Σιμωνοπετρίτης, «Οι άγιοι του Άθω», αρ. 4.11, σ. 217.

40. Περισσότερα για την εικόνα του Μακαρίου β΄, βλ. Β. Παρασκευά, *Το έργο των Γαλατσιάνων αγιογράφων Βενιαμίν Α΄ και Μακαρίου Β' στις Βόρειες Σποράδες κατά τον 19ο αι.*, Θεσσαλονίκη 2008, 434.

41. Ι. Παπάγγελος, «Περί των Γαλατσιάνων ζωγράφων του 19ου αι. ολίγα», στο *Μήκος-Πλάτος*, 2(1990),42.

42. Η πληροφορία ότι το 1843 ιστορήθηκε το εξωκκλήσι των Αγίων Κηρύκου και Ιουλίττης οφείλεται στον P. Uspenskij, Παπάγγελος, Περί των Γαλατσιάνων ζωγράφων, 41-42.

ναπεικονίζονται, καθώς η Εκκλησία τους τιμά την ίδια μέρα, στις 25 Νοεμβρίου[43], αλλά ο τύπος αυτός δεν απαντά ιδιαίτερα συχνά[44]. Πρόκειται για τη δεύτερη φορητή εικόνα που αφορά τους δύο αγίους, με την υπογραφή του γαλατσιάνικου εργαστηρίου. Στην πίσω όψη εικονίζεται πάνω σε βαθμιδωτό κρηπίδωμα (συμβολική απεικόνιση του Γολγοθά) ένας μεγάλος μαύρος σταυρός με τα σύμβολα του Πάθους, ενώ στα διάχωρα που σχηματίζουν οι κεραίες του σταυρού αναγράφονται τα συμπιλήματα: *ICXC NIKA*[45]. Από κάτω με μικρά λευκά, καλλιγραφικά γράμματα και με αρκετή διάθεση ταπεινοφροσύνης υπογράφουν οι δύο αδελφοί αγιογράφοι Βενιαμίν και Μακάριος: «*Διά χειρός και εξόδων των ταπεινών αγιορειτών βενιαμίν μοναχού και Μακαρίου Ιερομονάχου των εκ γαλατίστης. αωκθ΄. Αυγούστου κα΄*». Η απεικόνιση του αγίου Μερκουρίου στην εικόνα, που συνυπογράφουν ο Βενιαμίν α΄ και ο Μακάριος β΄, έχει ως πρότυπο την τοιχογραφία του Πανσέληνου στο Πρωτάτο του Αγίου Όρους επιβεβαιώνοντας την πληροφορία του Uspenskij ότι ο «...*Ο Βενιαμίν α΄...έκανε πιστά αντίγραφα από τις τοιχογραφίες του Πανσέληνου στην εκκλησία του Πρωτάτου και στο καθολικό του Χελανδαρίου...*»[46]. Με το ίδιο θέμα ο Βενιαμίν α΄ στις 23-8-1831 φιλοτέχνησε χάρτινη εικόνα που ενσωματώθηκε στη χειρόγραφη ακολουθία (Εικ. 6), αφιέρωμα των δύο αδελφών[47] στον ίδιο ναό, ενώ νωρίτερα, το 1818, με τους αδελφούς του, Ζαχαρία και Μακάριο Β΄ ιστόρησε στο καθολικό της Ι.Μ. Εσφιγμένου τους Άγιο Μερκούριο και Άγιο Αρτέμιο.

Απόλυτη εικονογραφική συνάφεια με την εικόνα της Σκοπέλου παρατηρείται σε εικόνα αφιερωμένη στον Άγιο Μερκούριο, που υπογράφεται από τον μαθητή τους μοναχό Ευθύμιο από την Ίμβρο στα 1845 και σήμερα βρίσκεται στο Μουσείο της Ι.Μ. Ευαγγελισμού Σκιάθου (Εικ. 7). Κατά συνέπεια, εμφανής ομοιότητα παρατηρείται με τη χάρτινη εικόνα της Ακολουθίας του αγίου που παραθέσαμε νωρίτερα (Εικ. 6). Ο Ευθύμιος ακολουθεί τα πρότυπα των δασκάλων του, αλλά σαφώς η τέχνη του απηχεί εντονότερα τις δυτικότροπες τάσεις, όπως χαρακτηριστικά φαίνεται στην απόδοση του προοπτικού βάθους. Επιπλέον χαρακτηριστικό γνώρισμα του ζωγράφου αποτελεί η κάλυψη της πί-

---

43. Στις 26 Νοεμβρίου, *Acta Sanctorum,* Novembris 1902, 258-259.

44. Γ. Γούναρης, *Εικόνες της Μονής Λειμώνος Λέσβου,* ΚΒΕ, Βυζαντινά Μνημεία ΙΙ, Θεσσαλονίκη 1999, αρ. 54, σ. 121.

45. Ανάλογα παραδείγματα υπάρχουν σε αρκετές εικόνες. Αναφέρουμε ενδεικτικά την αμφίγραπτη εικόνα των αγίων Αποστόλων Πέτρου και Παύλου του 14ου αι., που βρίσκεται στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών και την εικόνα αγίου Νικολάου του 15ου αι. από τα Τίρανα: Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, αρ. 20, σ. 78, *Εικόνες από τις Ορθόδοξες Κοινότητες της Αλβανίας* 2006, αρ. 4, σ. 36.

46. P. Uspenskij, *Istoria Afona,*Αγία Πετρούπολις,τ. ΙΙ21892, 422-425.

47. Για τη χειρόγραφη ακολουθία βλ. Παρασκευά, *Το έργο των Γαλατσιάνων,* 66.

σω όψης των ενυπόγραφων έργων του με παράλληλες έντονα χρωματικές ζώνες, πρόσθετο στοιχείο που καθιστά εύκολη την ταυτοποίηση των ανυπόγραφων έργων του (Εικ. 8). Για το λόγο αυτό, με άνεση μπορούμε να αποδώσουμε στον ίδιο αρκετά ανυπόγραφα έργα που βρίσκονται και στα δύο νησιά. Ενδεικτικά, παραθέτουμε εικόνα της Παναγίας στον τύπο της Οδηγήτριας, που βρίσκεται στη σειρά των δεσποτικών εικόνων του τέμπλου του ιδιωτικού σήμερα ναϋδρίου του Αγίου Ονουφρίου στην περιοχή Βαθειά της Σκοπέλου (Εικ. 9). Η εικόνα φέρει τη χρονολογία 1833, δύο μόλις χρόνια από την αναχώρηση των γαλατσιάνων δασκάλων του για το Άγιον Όρος και, κατά συνέπεια, η επίδραση του έργου τους ήταν νωπή. Εικονογραφική ομοιότητα επίσης παρατηρείται με τις δύο εικόνες της Παναγίας που φέρουν την προσωνυμία «Ελεούσα», έργο η πρώτη του Βενιαμίν α′ στα 1824, η οποία προέρχεται από ιδιωτική συλλογή και εκτίθεται στο Λαογραφικό Μουσείο της Σκοπέλου (Εικ. 10), ενώ η δεύτερη υπογράφεται από τον Μακάριο β ′ στα 1834 και βρίσκεται στο τέμπλο του Ι. Ν. Αγίου Νικολάου Γαλαξιδίου[48].

Στον μοναχό Ευθύμιο αποδίδουμε και την εικόνα του Χριστού Παντοκράτορα, που φέρει την ίδια χρονολογία και βρίσκεται στη σειρά των δεσποτικών εικόνων του παραπάνω ναϋδρίου (Εικ.11). Εικονογραφική και τεχνοτροπική συνάφεια παρατηρείται με την αντίστοιχη του Βενιαμίν α′, την οποία φιλοτέχνησε την άνοιξη του 1831 για το τέμπλο του επίσης ιδιωτικού μονυδρίου Αγίου Αρτεμίου Σκοπέλου[49]. Ο τρόπος απόδοσης του προσώπου και ειδικότερα το πλάσιμο της σάρκας, το σχήμα και βλέμμα των ματιών αποτελούν γνωρίσματα της τέχνης του Ευθυμίου, τα οποία ανιχνεύονται στις εικόνες του αγ. Ονουφρίου. Χαρακτηριστική επίσης είναι η πτυχολογία που επηρεασμένη από τα πρόσφατα γαλατσιάνικα πρότυπα, σχηματίζει πυκνές πτυχώσεις που πέφτουν μαλακά διαγράφοντας τους όγκους του σώματος.

Ανυπόγραφη είναι και η μικρών διαστάσεων εικόνα του αγ. Ιω. Προδρόμου, η οποία εντοπίστηκε στη Μονή Ευαγγελισμού Σκιάθου, έργο που επίσης μπορούμε να αποδώσουμε με ασφάλεια στον Ευθύμιο (Εικ. 12). Θα περιοριστούμε στην παράθεση αντίστοιχου θέματος μόνον από το μονύδριο του Αγίου Αρτεμί-

---

48. Παρασκευά, *Το έργο των Γαλατσιάνων*, 491, εικ. 479. Πρόκειται για ενυπόγραφη εικόνα μεγάλων διαστάσεων που φέρει έντονα τα χαρακτηριστικά του συγκεκριμένου ζωγραφικού εργαστηρίου όπως: φυσιοκρατική απόδοση προσώπων, μαλακό πλάσιμο σαρκωμάτων, πυκνή και κυματιστή πτυχολογία, χρυσοκονδυλιές στα φωτίσματα, έντονα διακοσμητική τάση.

49. Παρασκευά, *Το έργο των Γαλατσιάνων*, 541-547, εικ.532. Στη σειρά των δεσποτικών εικόνων του τέμπλου του μονυδρίου του Αγίου Αρτεμίου ο Χριστός εικονίζεται στον τύπο του Παντοκράτορα, καθιστός, μέχρι τα γόνατα, με ανοιχτό Ευαγγέλιο στο αριστερό χέρι και ευλογώντας με το δεξί. Χαρακτηριστικό είναι το έντονο χρώμα του χιτώνα (κιννάβαρη), καθώς και η πλούσια πτυχολογία του ιματίου.

ου, στο οποίο υπογράφει ο Βενιαμίν α′ στα 1831. Και εδώ παρατηρείται η υπακοή στις αρχές του γαλατσιάνικου εργαστηρίου, αλλά και προσωπικό ύφος[50].

Τελειώνοντας θα αναφερθούμε στον νεότερο μαθητή των Μακαραίων, τον Βενιαμίν β ′ Κοντράκη. Ενυπόγραφα έργα του βρίσκονται στον Ι.Ν. Τριών Ιεραρχών και στο τέμπλο του Ι.Ν. Γεννήσεως της Θεοτόκου ή αλλιώς της Παναγίας Λιμνιάς στη Σκιάθο, απ' όπου παραθέτουμε τη μεγάλων διαστάσεων εικόνα με θέμα τη Γέννηση της Θεοτόκου, έργο του Βενιαμίν β ′ στα 1874 (Εικ. 13). Πρόκειται για πολυπληθή σκηνή με έντονη δυτική επίδραση. Το ίδιο θέμα αποδίδεται στην εντοίχια παράσταση που ιστορήθηκε στα 1819 στο καρακαλλινό Κελί από τους ζωγράφους ενοίκους του, Βενιαμίν α′, Ζαχαρία και Μακάριο β′. Πιστότεροι στα παλαιολόγεια πρότυπα και χωρίς το βάρος των δυτικότροπων επιδράσεων οι ζωγράφοι αποδίδουν με ιεροπρέπεια και σεμνότητα τη σκηνή, όπου η διαπραγμάτευση του θέματος γίνεται με ανάλογο τρόπο[51]. Πλησιέστερη χρονολογικά και με στενή εικονογραφική ομοιότητα είναι η ομόθεμη εικόνα του Μακαρίου β′, την οποία φιλοτέχνησε στα 1861 και βρίσκεται στο Κελί, όπου διέμεναν δάσκαλοι και υποτακτικοί μαθητές στις Καρυές του Αγίου Όρους[52]. Η εικόνα με θέμα το Γενέσιο του Ιωάννη, που βρίσκεται στο καθολικό της Ιεράς Μονής Αγίας Αναστασίας Χαλκιδικής και η οποία άνετα προσγράφεται στα έργα της γαλατσιάνικης σχολής, παρουσιάζει εικονογραφική ομοιότητα με το Γενέσιο της Θεοτόκου[53]. Στις δύο εικόνες παρατηρείται έντονη αφηγηματικότητα, χάρη και ρεαλισμός. Οι μορφές είναι γλυκερές, ενώ στα ενδύματα, όπως και στο αρχιτεκτονικό σκηνικό, παρατηρούνται δυτικότροπες επιδράσεις.

Ο Βενιαμίν β′ ως πιστός μαθητής συνεχίζει, με συνέπεια, τη ζωγραφική παράδοση του δασκάλου του. Έντονα ζωγραφικός, αποδίδει τη σκηνή του Γενεθλίου της Παναγίας με εμφανείς τάσεις μανιερισμού, όπου αναγνωρίζονται τα καλλιτεχνικά ρεύματα του 19ου αι. Η μαλακή και πλούσια πτυχολογία, το επίσης μαλακό πλάσιμο της σάρκας, οι baroque επιδράσεις, η διακοσμητική διάθεση αποδεικνύουν τη συνεχή παράδοση των γαλατσιάνων δασκάλων του.

50. Εδώ ο άγιος εικονίζεται μέχρι τη μέση, όρθιος και μετωπικός φέροντας ανοιχτόχρωμη μηλωτή και λαδοπράσινο μανδύα. Ευλογεί με το δεξί, ενώ στο αριστερό κρατεί σταυροφόρο λεπτή ράβδο και και πινάκιο με την αποτετμημένη κεφαλή του. Περισσότερα για την εικόνα βλ. Παρασκευά, *Το έργο των Γαλατσιάνων*, 550-557.

51. *Η εικονογραφία της Σχολής των Γαλατσιάνων*, Διαγνωστικό Κέντρο Έργων Τέχνης, Ιερόν Κοινόβιον Ευαγγελισμός της Θεοτόκου- Δημοτική Πινακοθήκη Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2005, 17, εικ. 8.

52. *Η εικονογραφία της Σχολής των Γαλατσιάνων*, 18, εικ. 10.

53. Περισσότερα για το θέμα βλ. Ν. Χατζηδάκη, «Γέννηση της Παναγίας-Γέννηση του Προδρόμου, παραλλαγές και αποκρυστάλλωση ενός θέματος στην κρητική εικονογραφία του 15ου-16ου αιώνα», *ΔΧΑΕ,* περ. Δ, τ. ΙΑ (1983-83), Αθήνα 1983, 127-180.

Ο καλλιτέχνης, απέχοντας πλέον από τα αυστηρά βυζαντινά πρότυπα, προσλαμβάνοντας τις τάσεις της εποχής του, σχεδιάζει με αφηγηματικό και ρεαλιστικό τρόπο, ζωντάνια και χρώμα τη σκηνή, στην οποία τα πρόσωπα, ενταγμένα σε μία ισόρροπη σύνθεση, διαλέγονται μεταξύ τους αρμονικά.

Συμπερισματικά, τα βασικότερα χαρακτηριστικά του 19^{ου} αι., όπως η διακοσμητική έπαρση, η δραματική αμεσότητα, η χρωματική δύναμη, η απόδοση του προοπτικού βάθους, η φυσιοκρατία, στοιχεία που εξοικειώνουν τον πιστό με τον άγιο, απαντώνται στην τέχνη των Γαλατσιάνων. Η χρωματική κλίμακα που βασικά αποτελείται από γαλάζιο, κόκκινο και καστανό της γης εμπλουτίζεται με χρυσό και ασήμι, προσδίδοντας πολυτέλεια στα έργα. Τα πρόσωπα είναι γλυκερά, ενώ τα ενδύματα αποδίδονται με ιδιαίτερη λεπτότητα, χάρη και εμμονή στη λεπτομέρεια[54]. Η απεικόνιση των αγίων με φυσικότητα και ιδιαίτερη φροντίδα στην απόδοση των ενδυμάτων, απηχεί την αγάπη και το ενδιαφέρον της τέχνης αυτής της περιόδου προς τον άνθρωπο που δεν φοβάται τα ξεπεράσει τις σταθερές καλλιτεχνικές αξίες, ούτε όμως και τις υποτιμά.

Συνοψίζοντας, η σχέση του γαλατσιάνικου εργαστηρίου με την ευρύτερη περιοχή ξεκίνησε από τον Μακάριο α΄ στο Πήλιο στα 1778 και συνεχίστηκε με τους ανεψιούς και μαθητές τους, αρκετά χρόνια μετά την επιστροφή τους στο Άγιον Όρος, τόσο στο Πήλιο όσο και τις Β. Σποράδες. Το πέρασμά τους άφησε πλούσια καλλιτεχνική παρακαταθήκη, η οποία άρχισε να μελετάται πρόσφατα σε ένα τόπο με σημαντικά σε αριθμό εκκλησιαστικά μνημεία. Θεωρούμε ότι η μελλοντική έρευνα θα φέρει στο φως ικανό αριθμό έργων που θα εμπλουτίσουν την καλλιτεχνική διαδρομή του γαλατσιάνικου εργαστηρίου.

54. Ε. Μηλιατζίδου-Ιωάννου Μηλιατζίδου-Ιωάννου Ευδοκία, «Εκκλησιαστική ζωγραφική στην περιοχή της Φλώρινας στα τέλη του 19^{ου} αι-αρχές 20^{ου} αι.», στο *Πρακτικά Πανελλήνιου Συνεδρίου* με θέμα: *Από τη Μεταβυζαντινή Τέχνη στη Σύγχρονη 18^{ος}-20^{ός}*, 20-21 Νοεμβρίου 1997, Θεσσαλονίκη 1998, 156-157.



1. Σκιάθος, Ι. Μ. Ευαγγελισμού, Η Σύναξις των Νέων Μαρτύρων,
Βενιαμίν α΄, Μακάριος β΄, 1823; (φωτ. προσωπικό αρχείο).



2. Ιδιωτική συλλογή Γιαννούλη, ανθίβολο, Οι Άγιοι Πάντες (λεπτομέρεια),
β΄μισό 19ου αι. (φωτ. Εκ Χιονιάδων 2004, αρ. 122, σ. 157)

3. Άγ. Όρος, «Σύναξη των Αγίων Πατέρων», 18ος αι., Μακαρίου α΄; (φωτ. Άγιον Όρος-Κειμήλια Πρωτάτου, 2006, αρ. 57, σ. 107-108).





4. Άγιον Όρος, Πρωτάτο, ΣΥΝΑΞΗ ΤΩΝ ΑΓΙΟΡΕΙΤΩΝ ΠΑΤΕΡΩΝ, 1849, Μακάριος β΄, (φωτ. *Άγιον Όρος-Κειμήλια Πρωτάτου*, Θεσσαλονίκη 2006, αρ. 64, σ. 112)



5. Σκόπελος, Ι.Ν. Αγ.Μερκουρίου,Ο ΑΓΙΟΣ ΜΕΡΚΟΥΡΙΟΣ-ΑΓΙΑ ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΑ, 1829, Βενιαμίν α', Μακάριος β' (φωτ. προσωπικό αρχείο)



Εικ. 6. Σκόπελος, Ιερός Ναός Παναγίας Φανερωμένης, χάρτινη εικόνα, «ΑΓΙΟΣ ΜΕΡΚΟΥΡΙΟΣ-ΑΓΙΑ ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ», 1831 Βενιαμίν α'. (φωτ. ΜΙΕΤ)



7. Σκιάθος, Ι.Μ. Ευαγγελισμού, Ο ΑΓΙΟΣ ΜΕΡΚΟΥΡΙΟΣ, 1845, Ευθύμιος, (φωτ. προσωπικό αρχείο)



8. Πίσω όψη ενυπόγραφης εικόνας του Ευθυμίου, φωτ. (προσωπικό αρχείο).



9. Σκόπελος, ναΰδριο Αγίου Ονουφρίου, «ΜΗΡ ΘΕΟΥ-ΙΣΧΣ», 1833, Ευθύμιος; (φωτ. προσωπικό αρχείο).



10. Σκόπελος, Λαογραφικό ΜουσείοΜΗΤΗΡ ΘΕΟΥ Η ΕΛΕΟΥΣΑ-ΙΣ ΧΣ, 1824,Βενιαμίν α΄ (φωτ. προσωπικό αρχείο).



11. Σκόπελος, ναΰδριο Αγίου Ονουφρίου, «ΙΣΧΣ Ο ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡ», 1833, Ευθύμιος; (φωτ. προσωπικό αρχείο).



Εικ. 12. Σκιάθος, Ι. Μ. Ευαγγελισμού, Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΠΡΟΔΡΟΜΟΣ, Ευθύμιος; 19ος αι. (φωτ. προσωπικό αρχείο)



13. Σκιάθος, Ι. Ν. Παγίας Λιμνιάς, Η ΓΕΝΝΗΣΙΣ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ, 1874, Βενιαμίν β΄ Κοντράκης (φωτ. προσωπικό αρχείο αρχείο).

Μαρία Ι. Καζαμία-Τσέρνου

ΦΟΡΗΤΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΟΥ $19^{ΟΥ}$ ΑΙΩΝΑ ΣΤΟΝ ΒΟΡΕΙΟΕΛΛΑΔΙΚΟ ΧΩΡΟ: ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΙΔΙΟΤΥΠΙΕΣ

Με την ανάγνωση της εικονογραφικής σημειολογίας των φορητών εικόνων του $19^{ου}$ αιώνα στον βορειοελλαδικό χώρο επιχειρούμε να απαντήσουμε στο ερώτημα εάν το νήμα της βυζαντινής εικαστικής γλώσσας φθάνει ακέραιο μέχρι τον αιώνα αυτόν ή κάπου κόβεται. Η επιλογή του χώρου αλλά και του χρόνου δεν είναι τυχαία. Ο χώρος είναι ο βορειοελλαδικός, υπό οθωμανική ακόμη κυριαρχία, και ο χρόνος είναι ο $19^{ος}$ αι., ο αιώνας κατά τον οποίο τα όρια ανάμεσα στη μεταβυζαντινή και τη νεότερη εκκλησιαστική τέχνη αρχίζουν να διαμορφώνονται. Είναι πολύ σημαντικό το ότι η θρησκευτική τέχνη αυτής της όψιμης περιόδου, παραμελημένη μέχρι πρότινος από τους ερευνητές, έχει αρχίσει να προκαλεί το ενδιαφέρον των μελετητών[1], καθώς αποτελεί ένα κεφάλαιο

---

1. Η σύγχρονη έρευνα ανέδειξε την παραγωγή των εργαστηρίων που δραστηριοποιούνται αυτή την εποχή στην τουρκοκρατούμενη επικράτεια. Αναφέρω ενδεικτικά: Ι. Παπάγγελος, «Εργαστήρια Ζωγραφικής στη Χαλκιδική κατά τον $19^{ο}$ αιώνα», *Πρώτο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, Περιλήψεις Ανακοινώσεων*, Αθήνα 1981, 68-70. Ο ίδιος, «Περί των Γαλατσιάνων ζωγράφων του Αγίου Όρους», στο: *Από τη μεταβυζαντινή τέχνη στη σύγχρονη (18^{ος}-20^{ος} αι.), Πανελλήνιο Συνέδριο, Θεσσαλονίκη 1997*, Θεσσαλονίκη 1998, 253-294. Δ. Ευγενίδου, «Μία 'συντεχνία' αγιογράφων του $19^{ου}$ αιώνα από την Κολακιά», *Μακεδονικά* 22 (1982), 180-204 Μ. Π. Παϊσίδου, «Η λαϊκοβυζαντινή ζωγραφική του ΙΘ' αιώνα. Δέκα φορητές εικόνες των Ιερών ναών Αγίου Νικολάου Πολυγύρου και Αγίου Στεφάνου Αρναίας Χαλκδικής», *Χρονικά της Χαλκιδικής* 42-43 (1987-1988), 95-146. *Από τη μεταβυζαντινή τέχνη στη σύγχρονη (18^{ος}-20^{ος} αι.), Πρακτικά Πανελληνίου Συνεδρίου, Θεσσαλονίκη 1997*, Θεσσαλονίκη 1998. Κ. Μακρής, *Χιοναδίτες ζωγράφοι. 65 λαϊκοί ζωγράφοι από το χωριό Χιονάδες της Ηπείρου*, Αθήνα 1981. Λ. Καΐτση, «Φορητές εικόνες στη Νέα Ποτίδαια Χαλκιδικής», στο: *Πρακτικά του Πρώτου Πανελληνίου Συμποσίου Ιστορίας και Αρχαιολογίας της Χαλκιδικής Πολύγυρος,7-9 Δεκεμβρίου 1984*, Θεσσαλονίκη 1987, 257-278. Κ. Δ. Μαντζανά, «Φορητές εικόνες από τη Μεταμόρφωση Χαλκιδικής», στο: *Πρακτικά του Πρώτου Πανελληνίου Συμποσίου Ιστορίας και Αρχαιολογίας της Χαλκιδικής Πολύγυρος, 7-9 Δεκεμβρίου 1984*, Θεσσαλονίκη 1987, 279-303. Α. Τούρτα, «Η ζωγραφική των εικόνων το $19^{ο}$ αι. και τα χαλκογραφικά τους πρότυπα: η περίπτωση των εικόνων της Θεσσαλονίκης», στο: *Μεταβυζαντινά Χαρακτικά, Πρακτικά Επιστημονικής Ημερίδας, Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού, 10*

της ιστορίας του ελληνισμού στο μεταίχμιο δύο εποχών. Απόρροια των ευνοϊκών κοινωνικοπολιτικών συνθηκών με τα διατάγματα Χάττι Σερίφ (1839) και Χάττι Χουμαγιούν (1856) είναι η δραστηριοποίηση συντεχνιών (Γαλατσιάνοι, Κολακιώτες, Καρπενησιώτες κ.α.) αλλά και μεμονωμένων επώνυμων ζωγράφων από τα μεγάλα αστικά κέντρα της εποχής (Αδριανούπολη, Αίνος κ.α.) για την κάλυψη της μεγάλης ζήτησης σε φορητές εικόνες. Η μαζική βέβαια παραγωγή επηρέασε, σε ορισμένες περιπτώσεις, την καλλιτεχνική ποιότητα. Στην εργασία αυτή δεν θα ασχοληθούμε όμως με το μορφοπλαστικό ιδίωμα αλλά με την εικονογραφία και θα προσπαθήσουμε να ανιχνεύσουμε εάν οι δημιουργοί αυτής της περιόδου περιορίζονται σε μία στείρα αντιγραφή και τυποποίηση ή καταγράφουν, με τον δικό τους τρόπο, στιγμές και πρόσωπα της ιστορίας της Θείας Οικονομίας. Μελετώντας επιλεκτικά το σχετικό υλικό διαπιστώνουμε ότι οι φορητές εικόνες του 19^{ου} αι. έχουν να επιδείξουν:

Εμπλουτισμό και ανανέωση του εικονογραφικού θεματολογίου

Ο λιτοχωρίτης Ιωάννης Αναστασίου (α΄ μισό 19^{ου} αι.)[2] υπογράφει μία εντυπωσιακή δεσποτική εικόνα, με την σπάνια απεικονιζόμενη σε φορητή εικόνα

Νοεμβρίου 1995, Θεσσαλονίκη 1999, 73-86 Ι. Ζάρρα, *Η θρησκευτική ζωγραφική στη Θεσσαλονίκη κατά τον 19ο αιώνα. Ζωγράφοι - Εργαστήρια - Καλλιτεχνικές Τάσεις*, Θεσσαλονίκη 2006 Β. Παρασκευά, *Το έργο των Γαλατσιάνων Αγιογράφων Βενιαμίν Α΄και Μακαρίου Β΄ στις Βόρειες Σποράδες κατά τον 19ο αιώνα* (αδημ.διδ.διατριβή), Θεσσαλονίκη 2008 . Μ. Παρχαρίδου- Αναγνώστου - Ι. Περράκης, «Αινίτες ζωγράφοι τον 19ο αιώνα» στο: *Α΄Επιστημονικό Συμπόσιο της Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης (Β΄Αμφιθ.Θεολογικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών, 14-15 Μαρτίου 2008), Πρακτικά*, Αθήνα 2009, 361-380. Ν. Μ. Μπονόβας, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα της συνοδείας των καρπενησιωτών ζωγράφων σε τοιχογραφίες του Άθω (1785-1890)*, (αδημ.διδ.διατριβή), Θεσσαλονίκη 2009. Ν. Β. Παπάς, *Χιον(ι)αδίτες ζωγράφοι. Το έργο τους στη ΒΔ Θεσσαλία (1779-1821)*, (αδημ.διδ. διατριβή) Θεσσαλονίκη 2010. Ν. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις της Εκκλησιαστικής ζωγραφικής στην Ελλάδα κατά τον 19ο αιώνα. Πολιτισμικά και εικονογραφικά ζητήματα* (αδημ.διδ.διατριβή), Θεσσαλονίκη 2010.

2. Η περίοδος δράσης αυτού του ζωγράφου εντοπίζεται, με βάση τα χρονολογημένα έργα του, στα 1833-1843, ένα εκ των οποίων είναι και η πάριση με την Πουλχερία εικόνα του σπάνια απεικονιζόμενου σε φορητή εικόνα αγίου Αναστάση του Πέρση (1834) στο ίδιο τέμπλο, Παπάγγελος, Εργαστήρια, 70. Ζάρρα, *Η θρησκευτική*, 108-109 εικ. 21.22. Παλαιότερη εικόνα του αγίου βλ. Χρ. Μπαλτογιάννη, *Εικόνες.Συλλογή Δ. Οικονομόπουλου,* Αθήνα 1985, 64. αρ.84. πίν.128. Άλλες εικόνες του αγίου στον 19ο αι. βλ. Δ. Μακροπούλου- Κ.Κατσίκης (επιμ.), *Κατάλογοι εικόνων, λειτουργικών αντικειμένων, παλαιών βιβλίων. Νομός Θεσσαλονίκης. Δήμος Μυγδονίας (Δρυμός, Λητή, Μελισσοχώρι)*, Θεσσαλονίκη 2004 [Τετράδια Αρχαιολογίας 2], 73 εικ. 371. Μ. Σκαλτσά, Π.Τζώνος, Π.Νίτσιου, Ε.Μαμούρη (επιμ.), *Το Εκκλησιαστικό Μουσείο της Ιεράς Μητροπόλεως Θεσσαλονίκης. Ορθόδοξη Θεολογία : Εικόνες και Σύμβολα*, Θεσσαλονίκη 2007, 150.

αυτοκράτειρα Πουλχερία, στο τέμπλο του ναού του αγίου Αντωνίου στη Θεσσαλονίκη[3] (Εικ. 1). Εξίσου ασυνήθιστη είναι η θεματολογία εικόνας στο τέμπλο του καθολικού της μονής της αγίας Αναστασίας στη Θεσσαλονίκη του 1836 με την αγία Θεοφανώ την αυτοκράτειρα († 893), πρώτη σύζυγο του Λέοντος ΣΤ΄του Σοφού (886-912), η οποία, σύμφωνα με μία παράδοση[4] ατεκμηρίωτη από τις πηγές[5], υπήρξε η πρώτη κτήτωρ της μονής τον 9ο αιώνα[6] και για τον λόγο αυτό εμφανίζεται να κρατά το ομοίωμα της μονής[7] (Εικ. 2). Η φιλοτέχνηση της εικόνας και η τοποθέτησή της σε τόσο περίοπτη θέση, μαζί με την εικόνα του Θεωνά[8], ηγουμένου της μονής (1522-1539) και μετέπειτα μητροπολίτη Θεσσαλονίκης (1539-1541), ο οποίος επανίδρυσε τη μονή το 1522[9], απηχεί ακριβώς αυτή την παλαιά παράδοση που κράτησε ζωντανή ο ευσεβής πόθος των μοναχών, που ήθελαν να πιστεύουν στην αρχαιότητα της μονής τους.

Ο άγιος Θεόφιλος «ὁ ἀσκήσας ἐν τῷ κελλίῳ» του αγίου Βασιλείου[10] πρωτοεμφανίζεται σε φορητή εικόνα της μονής αγίου Παύλου των μέσων του 19ου αι., με αφορμή τη σύνταξη από τον Νικόδημο τον Αγιορείτη Ακολουθίας προς τιμήν του[11]. Έναν χρόνο μετά (1842) από την ανεύρεση των λειψάνων του οσί-

3. Η Πουλχερία μαζί με τον Θεοδόσιο Β΄ εικονίζεται στο πλαίσιο φορητής εικόνας του 1859 με τη γενική άποψη στου Αγίου Όρους στη Σκήτη του Τιμίου Προδρόμου (ρουμάνικη) της Ιεράς Μονής Μεγίστης Λαύρας, *Θησαυροί του Άγίου Όρους. Κατάλογος Έκθεσης*, Θεσσαλονίκη 1997, 606. Μωυσής Μοναχός Αγιορείτης, *Οι Άγιοι του Αγίου Όρους*, Θεσσαλονίκη 2008,64. Στη λιτή του καθολικού της μονής Ξηροποτάμου στο Άγιο Όρος (1783) υπάρχει τοιχογραφία της αγίας Πουλχερίας μαζί με τον μικρό Θεοδόσιο Β΄ διότι, σύμφωνα με την παράδοση, αυτοί υπήρξαν οι παλαιοί κτήτορες της μονής, Γ. Χρ. Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι Κωνσταντίνος και Αθανάσιος: Το έργο τους στο Άγιον Όρος (1752-1783)*, Αθήνα 2003, 225, εικ. 169.

4. Η παράδοση κάνει λόγο για χρυσόβουλο του 888, με το οποίο η Θεοφανώ ενισχύει το μοναστήρι, που έχει ιδρύσει ο σύζυγός της το 886, με δωρεές και χορηγίες. Το χρυσόβουλο όμως αυτό χάθηκε το 1821, βλ. Απόστολος, μητροπ. Μιλήτου, ηγούμενος, *Ιερά Πατριαρχική και Σταυροπηγιακή μονή της αγίας Αναστασίας της Φαρμακολυτρίας. Ένας αγιοβάδιστος τόπος της Μακεδονίας*, Θεσσαλονίκη 1990, 34-40.

5. Περί του θέματος αυτού βλ. Α. Γλαβίνας, *Το μοναστήρι της Αγίας Αναστασίας της Φαρμακολυτρίας*, Θεσσαλονίκη 1983, 11-13, όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία.

6. Απόστολος, *Ιερά Πατριαρχική*, 34-40.

7. Απεικονίσεις της Θεοφανούς σε φορητές εικόνες σπανίζουν. Η Θεοφανώ σε τοιχογραφία του καθολικού της μονής Ιβήρων ταυτίζεται με την ανηψιά του Ιωάννη Τσιμισκή και σύζυγο του Όθωνα του Β΄ ή με τη σύζυγο του Ρωμανού Β΄, βλ. σχετικά Μπονόβας, *Το εικονογραφικό*, 258, εικ. 478.

8. Απόστολος, *Ιερά Πατριαρχική*, 42. Μωυσής, *Οι Άγιοι*, 386-388

9. Γλαβίνας, *Το μοναστήρι*, 15.

10. Πεθαίνει το 1548 στην καλύβη του αγίου Βασιλείου της μονής Παντοκράτορος στη θέση Καψάλα, Σ. Πασχαλίδης, *Ιερά Μονή Παντοκράτορος. Προσκυνηματικός Οδηγός*, Άγιον Όρος 2005, 182.

11. Γ.Ταβλάκης, «Εικόνες του 18ου-19ου αιώνα», στο: *Εικόνες Ιεράς Μονής Αγίου Παύλου*, Άγιον Όρος 1998, 230-231, εικ. 136.

ου Ευδοκίμου του Βατοπαιδινού το 1841 στον ναό του παλαιού κοιμητηρίου της μονής Βατοπαιδίου[12] φιλοτεχνήθηκε από τον Μακάριο Β′ της συνοδείας των Γαλατσιάνων[13] η φορητή του εικόνα.

Λίγα χρόνια μετά από τον θάνατό του χρονολογούνται και οι παλαιότερες εικόνες του φιλοησυχαστή αγίου Μακαρίου του Νοταρά (1731-1805), μητροπολίτη Κορίνθου[14], ενός εκ των πρωτεργατών της φιλοκαλικής αναγέννησης και του κινήματος των Κολλυβάδων. Η παλαιότερη εικόνα του, η οποία αναπαράγει και τα πραγματικά φυσιογνωμικά του χαρακτηριστικά, πρέπει να είναι αυτή που φιλοτέχνησε ο συνασκητής του Κωνστάντιος το 1813 και βρίσκεται στο τέμπλο του ναΐσκου που ανήγειρε προς τιμήν του ο Κωνστάντιος στο χωριό Ελάτα της Χίου[15] (Εικ. 3). Στις εικόνες του Μακαρίου ζωντανεύει με ενάργεια η οσιακή μορφή ενός ανθρώπου που συνέβαλε στη στήριξη της Ορθοδοξίας και στην ενδυνάμωση του ασκητικού φρονήματος της Εκκλησίας σε καιρούς χαλεπούς. Σε μία από αυτές τις εικόνες, στο τέμπλο του Καθίσματος της Παναγίας στην τοποθεσία «του Γραβά» στην Πάτμο, συναπεικονίζεται με τον όσιο Γρηγόριο τον Γραβανό († 1812), συνασκητή του στο Κάθισμα της Κουμάνας στο ίδιο νησί[16]. Σε εικόνα των μέσων του 19ου αι. από την Ιερά Μονή Ευαγγελισμού Λευκάδας στην Ικαρία, εμφανίζεται να ευλογεί τον νεομάρτυρα άγιο Μάρκο τον νέο († 1801)[17], διότι είναι γνωστό ότι υπήρξε και *μαρτύρων ένθεος αλείπτης*[18] (Εικ. 4).

Ιδιαίτερη θεματική κατηγορία συγκροτούν οι εικόνες νεοφανών νεομαρτύρων, οι οποίες δίνουν τη μαρτυρία της εποχής, συμβάλλουν στη γνώση της ιστορίας και εμπλουτίζουν την πινακοθήκη των αγίων. Οι νεομάρτυρες είναι ο επίλογος στο ατελείωτο μαρτυρολόγιο της Εκκλησίας. Ένας από τους πλέον αγαπητούς και πολυζωγραφισμένους[19] είναι ο Γεώργιος ο εν Ιωαννί-

12. Ευθ. Ν. Τσιγαρίδας, «Καλλιτεχνικές τάσεις στην τέχνη των φορητών εικόνων του 18ου-19ου αιώνα στο Άγιον Όρος», στο: *Ζητήματα μεταβυζαντινής Ζωγραφικής στη μνήμη του Μανόλη Χατζηδάκη*, Αθήνα 2002, 326-327. Μωυσής, *Οι Άγιοι*, 621-622 όπου και άλλες απεικονίσεις. Ο Μωυσής αναφέρει ως έτος ανεύρεσης των λειψάνων το 1840.

13. Αυτή πρέπει να είναι και η πρώτη φορητή του εικόνα, Παπάγγελος, Περί των Γαλατσιάνων, 264 σημ. 79.

14. Μωυσής, *Οι Άγιοι*, 526-529.

15. Μ. Ι. Καζαμία-Τσέρνου, «Η εικονογραφία του αγίου Μακαρίου Νοταρά (φορητές εικόνες)», στο: *Αντίδωρον. Τόμος τιμής και μνήμης εις τον μακαριστόν Καθηγητήν της Λειτουργικής Ιωάννη Φουντούλη*, τόμ. Β′, Θεσσαλονίκη 2010, εικ. 1.

16. Καζαμία-Τσέρνου, Η εικονογραφία, εικ. 14. Μωυσής, *Οι Άγιοι*, 543.

17. Ι.Μ.Περαντώνης, *Λεξικόν των Νεομαρτύρων (Οι Νεομάρτυρες από της αλώσεως της Κωνσταντινουπόλεως, μέχρι της απελευθερώσεως του δούλου Έθνους)*, τόμ. Γ′ , Εν Αθήναις 1972, 340-342. Σ. Ευστρατιάδης, *Αγιολόγιον της Ορθοδόξου Εκκλησίας*, Αθήναι ²1995, 304.

18. Έτσι αποκαλείται στην Ακολουθία του, Καζαμία-Τσέρνου, Η εικονογραφία, εικ. 15.

19. Για τις απεικονίσεις του αγίου στον ευρύτερο βαλκανικό χώρο βλ. L. Syndika-

νοις[20], ο οποίος, χωρίς να έχει ακόμη αγιοποιηθεί, απεικονίσθηκε με φωτοστέφανο δεκατρείς μόλις ημέρες μετά τον θάνατό του, το 1838, από τον χιοναδίτη ζωγράφο Ζήκο Μιχαήλ, κατόπιν παραγγελίας του ιερομονάχου Χρύσανθου Λαϊνά[21]. Από την παλαιότερη εικονογραφία των μαρτύρων έχει διατηρήσει ο ζωγράφος τον σταυρό του μαρτυρίου στο δεξί χέρι, το κλαδί του φοίνικα στο αριστερό και τον κόκκινο, πλούσια πτυχωμένο, μανδύα που πορπώνεται στον αριστερό ώμο και πέφτει πλούσια προς τα πίσω. Διαφοροποιείται όμως απολύτως ως προς την κυρίως ενδυμασία, η οποία προσαρμόζεται στα ενδυματολογικά δεδομένα της εποχής. Έτσι ο άγιος απεικονίζεται με φουστανέλλα και κόκκινο φέσι, στοιχεία πρωτόγνωρα για τις ενδυματολογικές επιλογές στις απεικονίσεις των μαρτύρων, που επιτρέπουν στον ιστορικό χρόνο να διεισδύσει μέσα στο εικαστικό δημιούργημα. «Θαραλλέα πολιτική πράξη» χαρακτηρίζει ο Μακρής την απεικόνιση του φουστανελλοφόρου μάρτυρα μέσα στην καρδιά της τουρκοκρατούμενης Ηπείρου[22]. Ο αφηγηματικός και διδακτικός χαρακτήρας της απεικόνισης αυτής, η οποία αγγίζει τα όρια της λαϊκής ζωγραφικής, καθίσταται εμφανής από το εκτενές κείμενο, εν είδει συναξαρίου, που συνοδεύει την παράσταση στο κατώτερο τμήμα της[23] και στο οποίο, εκτός από τα βιογραφικά στοιχεία του αγίου, δίδεται και ο λόγος για τον οποίο αυτός οδηγήθηκε στο μαρτύριο.

Η εικονογραφική αυτή σύνθεση του χιοναδίτη ζωγράφου είχε τόσο μεγάλη απήχηση, ώστε να αποτελέσει κοινό τόπο για την απεικόνιση του συγκεκριμένου νεομάρτυρα, σε σημείο που να μην αποφευχθεί μία στείρα επανάληψη του εικονογραφικού τύπου[24]. Ο Γεώργιος συναπεικονίσθηκε και με συντοπίτες συ-

---

Laourda, "Quatre Saints locaux de la Macédoine d'Ouest et de l' Epire et leur iconographie", στο: *Actes du Premier Congrès International des Études Balkaniques et Sud-Est Europeennes, Sofia 1966*, II, Sofia 1969, 894-896.

20. Περαντώνης, *Λεξικόν* Α΄, 127-130.

21. Η εικόνα αυτή βρίσκεται στο σπίτι του αγίου στα Γιάννενα. Δ. Σαλαμάγκας, *Ο Νεομάρτυρας Άγιος Γεώργιος Ιωαννίνων*, Αθήνα 1954, 139.148.159-161. Syndika-Laourda, Quatre Saints, 890 κ.ε., fig.6. Ζάρρα, *Η Θρησκευτική*, 129 εικ. 49. Μακρής, *Χιοναδίτες*, 46 εικ. 31. Μ.Γαρίδης-Θ.Παλιούρας, «Συμβολή στην εικονογραφία των Νεομαρτύρων», *Ηπειρωτικά Χρονικά* 22 (1980), 177-179, πίν.10.

22. Μακρής, *Χιοναδίτες*, 46.

23. Υπάρχει και δεύτερη ομόθεμη εικόνα σύγχρονη, ανυπόγραφη αλλά έργο μάλλον και αυτή του Ζήκου Μιχαήλ. Η εικόνα βρίσκεται στο παρεκκλήσι του ιερομονάχου Χρύσανθου στην Κόνιτσα, Γαρίδης-Παλιούρας, Συμβολή, 178-179.

24. Βλ. άλλες εικόνες Γαρίδης-Παλιούρας, Συμβολή, 186-191. Παϊσίδου, *Η λαϊκοβυζαντινή*, 101. Γ. Χρ. Τσιγάρας, *Εκκλησίες της Ιεράς Μητροπόλεως Ξάνθης και Περιθεωρίου*, Ξάνθη 2004, 162, εικ. 133. Βλ. και τις σχετικές αγιορείτικες χαλκογραφίες, Ντ. Παπαστράτου, *Χάρτινες εικόνες. Ορθόδοξα Θρησκευτικά χαρακτικά 1665-1899*, Ι, Αθήνα 1986, 215-223. αρ. 225-238.

ναθλητές του, όπως με τον Ιωάννη τον εκ Μουσουλμάνων ή Κονίτσης ή τον Δερβίση († 1814), όπως είναι γνωστός[25], σε εικόνα του 1844 στον ναό του αγίου Νικολάου στην Κόνιτσα[26] και με τον άγιο Κοσμά τον Αιτωλό († 1779)[27], σε εικόνα του 1838 από τον ναό του αγίου Νικολάου στον Ελαφότοπο Ζαγορίου[28].

Μία από τις παλαιότερες εικόνες του Κωνσταντίνου του Υδραίου († 1800)[29] είναι αυτή του 1815 από τον ναό του αγίου Δημητρίου στην Ύδρα[30] και μία από τις πλέον γνωστές αυτή του 1837 στη Σκήτη του Τιμίου Προδρόμου της μονής Ιβήρων[31], όπου ο άγιος εικονίζεται ολόσωμος, μετωπικός, με ενδυμασία της εποχής του. Κοινό μορφολογικό στοιχείο σε όλες σχεδόν τις εικόνες του είναι η ενδυμασία του (χειριδωτός ποδήρης χιτώνας και μακρύ πανωφόρι) και η απεικόνιση της γενέτειράς του στο βάθος.

Έργο πιθανόν του Νικηφόρου Α′ της συνοδείας των καρπενησιωτών ζωγράφων στο Άγιο Όρος θεωρείται μία εικόνα του 1803 στη σκήτη της αγίας Άννας[32], η οποία δεν αποκλείεται να είναι και η παλαιότερη του νεομάρτυρα Λουκά από την Αδριανούπολη († 1802)[33]. Σε εικόνα του 1804, έργο πιθανόν και αυτή του Νικηφόρου Α′[34], στην Ιερά Μονή Μεγίστης Λαύρας[35], εικονίζεται ο ίδιος άγιος συνδιαλεγόμενος με τον Ιλαρίωνα από το Ηράκλειο της Κρήτης († 1804)[36].

Η παλαιότερη φορητή εικόνα ενός νεομάρτυρα του τέλους του 18ου αι., του Ζαχαρία από την Άρτα († 1782), χρονολογείται το 1881 και βρίσκεται στη μονή της Κάτω Παναγιάς στην Άρτα. Πρόκειται για μία ρεαλιστική απεικόνιση του αγίου, τόσο ως προς τα φυσιογνωμικά του χαρακτηριστικά όσο και ως

---

25. Μαρτύρησε με αποκεφαλισμό στο Βραχώρι (Αγρίνιο) το 1814, Περαντώνης, *Λεξικό*, Β′, 265-266. Γαρίδης-Παλιούρας, Συμβολή, 198-199.

26. Αυτή είναι η παλαιότερη απεικονισή του, Γαρίδης-Παλιούρας, Συμβολή, 187, εικ. Ε′.

27. Περαντώνης, *Λεξικόν* Β′, 276-289. Για την εικονογραφία του Κοσμά του Αιτωλού βλ. πρόχειρα Αθ. Παλιούρας, «Η αληθινή προσωπογραφία του Αγίου Κοσμά του Αιτωλού», *Ηπειρωτικό Ημερολόγιο*, Ιωάννινα 1983, 277-285. Γαρίδης-Παλιούρας, Συμβολή,192-195. Άλλες εικόνες του στο Μωυσής, *Οι Άγιοι*, 487-492.

28. Μ. Β. Σακελλαρίου (επιμ.), *Ήπειρος.4000 χρόνια Ελληνικής Ιστορίας και Πολιτισμού*, Αθήνα 1997, 317, εικ. 255.

29. Περαντώνης, *Λεξικόν* Β′, 298-303.

30. Μωυσής, *Οι Άγιοι*, 515, όπου και άλλες αξιόλογες εικόνες του αγίου.

31. *Θησαυροί*, αρ. 2136. Τσιγαρίδας, Καλλιτεχνικές, 327, εικ. 13. Πρβλ. και δύο χαλκογραφίες του 1829 και του 1877 από την Ύδρα με πανομοιότυπο εικονογραφικό τύπο, Παπαστράτου, *Χάρτινες*, Ι 260-261, αρ. 277-278.

32. Μωυσής, *Οι Άγιοι*, 519-521. Μπονόβας, *Το εικονογραφικό*, 53.

33. Περαντώνης, *Λεξικόν* Β′, 312-316.

34. Μπονόβας, *Το εικονογραφικό*, 53.

35. Μωυσής, *Οι Άγιοι*, 522 (εικ.).

36. Περαντώνης, *Λεξικόν* Β′, 221-223. Μωυσής, *Οι Άγιοι*, 522-523.

προς την ενδυμασία, η οποία υποδηλώνει την επαγγελματική του ενασχόληση (ήταν γουναράς)[37].

Ο άγνωστος ζωγράφος μιας εικόνας του νεομάρτυρα Κωνσταντίνου του εξ Αγαρηνών, ο οποίος μαρτύρησε το 1819 στην Κωνσταντινούπολη, εμφανίζεται πιο παραδοσιακός, ενδύοντας τον άγιο αρχαιοπρεπώς με χιτώνα, υποκάμισο και μανδύα. Η εικόνα βρίσκεται στην ιερά καλύβη του αγίου Ιωάννου του Θεολόγου στα Καυσοκαλύβια[38]. Νεομάρτυρες εικονίζονται και συλλογικά, όπως στην εικόνα του 1823(;) με τη Σύναξη των Νεομαρτύρων, στο Σκευοφυλάκιο της Ιεράς Μονής Ευαγγελισμού στη Σκιάθο, έργο των γαλατσιάνων Βενιαμίν Α′ και Μακαρίου Β′[39].

Πρωτότυπες ως προς την εικονογραφική τους σύλληψη είναι μία εικόνα του Νικολάου Αδριανοπολίτη του 1845 από τον ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου στο Διδυμότειχο[40] (Εικ. 5) και μία ακόμη από τον ναό του αγίου Γεωργίου στο Σουφλί[41] με τον Ιωσήφ, πλαισιωμένο από σκηνές του Χριστολογικού κύκλου και από τα σύνεργα των τεκτόνων (διαβήτη, τρίγωνα, καρφιά, κανόνα κ.ά.). Τρεις ερμηνείες μπορούν να δοθούν για την προβολή της επαγγελματικής ιδιότητας του εικονιζόμενου αγίου: Πρώτον, ότι αντανακλά μία πρακτική της καθημερινής ζωής της εποχής, όπως φαίνεται από μία ταφόπλακα στο Κοιμητήριο της ελληνικής κοινότητας στο Μπαλουκλί (Εικ. 6), δεύτερον, ότι υλοποιεί επιθυμία της ισχυρής, όπως φαίνεται, συντεχνίας των τεκτόνων αφιερωτών της εικόνας, της οποίας θεωρείται προστάτης και τρίτον ότι λανθάνει εδώ κάποιος βαθύτερος λόγος, όπως η σχέση της συντεχνίας με την τεκτονική στοά[42] που, ως γνωστόν, είχε ιδρυθεί στην Κωνσταντινούπολη (συνοικία Γαλατά) ήδη από το 1744-1745 και η οποία μάλιστα αποδοκιμάζεται σε Συνοδική επιστολή[43].

Επίδραση της λειτουργικής ζωής διαφαίνεται επίσης στις εικονογραφικές επιλογές των ζωγράφων αυτή την εποχή, όπως δείχνει η εμφάνιση του θέματος *Η Μεγάλη Εβδομάς* σε αρκετές εικόνες του 19ου αι. Αναφέρω δύο από τους

37. Β. Ν. Παπαδοπούλου- Α.Λ.Τσιάρα, *Εικόνες της Άρτας. Η εκκλησιαστική ζωγραφική στην περιοχή της Άρτας κατά τους βυζαντινούς και μεταβυζαντινούς χρόνους*, Άρτα 2008, 369.

38. Μωυσής, *Οι Άγιοι*, 378.

39. Παρασκευά, *Το έργο*, 423, εικ. 428. Ομόθεμη εικόνα του 1888 φυλάσσεται στη σκήτη των Καυσοκαλυβίων, Μωυσής, *Οι Άγιοι*, 550.

40. Συνδίκα-Λαούρδα, Γεωργιάδου-Κούντουρα, *Ναοί*, 106-107.

41. Ό.π., 162.

42. Ό.π., 106.

43. Μ.Ι.Γεδεών, *Πατριαρχικοί Πίνακες. Ειδήσεις ιστορικαί, βιογραφικαί περί των Πατριαρχών Κωνσταντινουπόλεως από Ανδρέου του πρωτοκλήτου μέχρις Ιωακείμ Γ′ του από Θεσσαλονίκης 36-1884*, Αθήναι [2]1996, 533.

ναούς του αγίου Αθανασίου στη Λητή και του αγίου Γεωργίου στο Μελισσοχώρι στα περίχωρα της Θεσσαλονίκης[44] (Εικ. 7). Συναφούς θεματολογίας είναι και μία εικόνα από τον ναό του αγίου Βλασίου στην Ξάνθη, των μέσων του 19^{ου} αι., με έναν πλήρη εικονογραφικό κύκλο του Πάθους, αναπτυγμένο με λιτότητα και σαφήνεια σε δώδεκα διάχωρα[45]. Ένα μόνο επεισόδιο από τον κύκλο του Πάθους, η δίκη του Χριστού, σύνηθες σε χαλκογραφίες[46], αυτονομείται και απεικονίζεται με πληθωρικό τρόπο σε φορητή εικόνα του 1893 στο παρεκκλήσιο της αγίας Παρασκευής Σερρών[47] (Εικ. 8).

Ένα θέμα γνωστό, κυρίως από τη μνημειακή ζωγραφική και τα ιστορημένα χειρόγραφα, εμφανίζεται τώρα και σε φορητές εικόνες. Πρόκειται για την εκδίωξη των Πρωτοπλάστων από τον Παράδεισο στις εικόνες του 1855 του Κολακιώτη ζωγράφου Σταυράκη Μαργαρίτη από τον ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου Δρυμού[48] (Εικ. 9), ίσως του 1851 από τον ναό του αγίου Νικολάου στον Πολύγυρο[49] και του 1873 από τον ναό του Αγίου Αθανασίου στη Λητή[50].

Πληθωρική και πρωτότυπη είναι η σύνθεση με τη γενική άποψη όλων των μονών του Αγίου Όρους σε εικόνα του 1859 στη σκήτη του Τιμίου Προδρόμου της μονής Μεγίστης Λαύρας (ρουμάνικη σκήτη), έργο του μοναχού Γενναδίου[51]. Γενικές απόψεις του Αγίου Όρους και των μονών κυκλοφορούσαν βέβαια σε χαλκογραφίες ήδη από τον 17^{ο} αιώνα[52]. Το πρωτότυπο εδώ έγκειται στην οργάνωση του χώρου και στην προσθήκη του έμψυχου δυναμικού των ιερών

---

44. Η πρώτη είναι έργο των Κολακιωτών ζωγράφων Μαργαρίτη Λάμπου, Αθανασίου και Σταυράκη του 1855, Μακροπούλου- Κατσίκης, *Κατάλογοι* 2004, 59. 80. εικ. 287. 420.

45. Τσιγάρας, *Εκκλησίες*, 135-138, εικ. 106.

46. Οι χαλκογραφίες αυτές αναπαρήγαγαν πολύ παλαιότερα πρότυπα, αφού το συγκεκριμένο θέμα ήταν γνωστό στη Δύση ήδη από τον 16^{ο} αι (χαλκογραφία του M. de Vos), *LCI* 4(1972) 233-234, εικ. 2. Παπαστράτου, *Χάρτινες εικόνες*, Ι, 58-65, αρ. 23-26. Πρβλ. τοιχογραφία του 1820 του Παγώνη στο Πήλιο, Κ. Μακρής, *Η λαϊκή τέχνη του Πηλίου*, Αθήνα 1976, 147. 270, ομόθεμη εικόνα στο καθολικό της μονής Αγίας Τριάδας των Τζαγκαρόλων του 1856, αφιέρωμα του ηγουμένου Συμεώνος και στην οποία προστίθενται μία σειρά σκηνών από το Πάθος του Χριστού, Γκ. Πασαρέλι, *Βυζαντινή Κρήτη*, Αθήνα 2005, 214-215. Και στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών φυλάσσεται ομόθεμη εικόνα, Ι. Κ.Ρηγόπουλος, *Ο αγιογράφος Θεόδωρος Πουλάκης και η φλαμανδική χαλκογραφία*, Αθήναι 1979, 190, πίν.158. Για τη χρήση των χαλκογραφιών ως προτύπων από τους ζωγράφους φορητών εικόνων κατά τον 19^{ο} αιώνα βλ. Τούρτα, Η ζωγραφική, 73 κ.ε

47. Ι. Γκερέκος – Αθ. Κανλής, *Θησαυροί της Ιεράς Μητροπόλεως Σερρών και Νιγρίτης. Το Εκκλησιαστικό Μουσείο*, Σέρρες 1998, 101.

48. Μακροπούλου- Κατσίκης, *Κατάλογοι* 2004, 25, εικ. 55.

49. Παϊσίδου, *Η λαϊκοβυζαντινή*, 137.

50. Μακροπούλου- Κατσίκης, *Κατάλογοι* 2004, 48, εικ. 213.

51. Στο Κυριακό της ίδιας σκήτης υπάρχει και τοιχογραφία ομόθεμη του 1866 εμπνευσμένη προφανώς από την εικόνα, *Θησαυροί*, 606-607, αρ.2136. Τσιγαρίδας, Καλλιτεχνικές, 327.

52. Παπαστράτου, *Χάρτινες* Β′, 418,κ.ε. *Θησαυροί*, 179-181.

αυτών καθιδρυμάτων, που καθιστούν την εικόνα μία εικονογραφημένη ιστορία του αθωνικού μοναχισμού.

Παγιωμένα εικονογραφικά σχήματα σε διαφορετική θεματική συνάφεια.

Ένα από τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελεί η παράσταση της Σύναξης των Αγιορειτών Πατέρων, η οποία βασίζεται στο παλαιότερο εικονογραφικό σχήμα της Σύναξης των Αγίων Πάντων ή της Σύναξης των Ταξιαρχών. Το θεωρητικό υπόβαθρο για τον σχεδιασμό της συγκεκριμένης σύνθεσης σχετίζεται με τον άγιο Νικόδημο τον Αγιορείτη (1749-1809)[53], ο οποίος συνέταξε Ακολουθία προς τιμήν των αγιορειτών αγίων γύρω στο 1800, στην έντυπη έκδοση της οποίας το 1847 υπήρχε ένθετη αναδιπλούμενη λιθογραφία με την εν λόγω σύνθεση[54]. Ο εικονογραφικός αυτός τύπος υπήρξε λίαν προσφιλής στην αγιορείτικη ζωγραφική του 19ου αιώνα, όπως δείχνουν οι πολλές ομόθεμες εικόνες διαφόρων μονών, για παράδειγμα αυτή του 1810 της μονής Βατοπαιδίου[55], του 1819 της Ιεράς Σκήτης των Καυσοκαλυβίων[56], του 1841 της Ιεράς Μονής Γρηγορίου[57], του 1844 της μονής Ξηροποτάμου[58] και δύο εικόνες του Πρωτάτου, μία του 1849 (ενυπόγραφη του ζωγράφου Μακαρίου εκ των Γαλατσιάνων) και μία, σχεδόν πανομοιότυπη, του 1859[59]. Το ίδιο εικονογραφικό σχήμα, τόσο ως προς τον συγκεντρωτικό του χαρακτήρα, όσο και ως προς τις ενδυματολογικές επιλογές, λειτουργεί πιθανόν ως πρότυπο για μία εικόνα με τους Σαράντα Μάρτυρες του 1867 του Βενιαμίν Β΄ Κοντράκη της συνοδείας των Γαλατσιάνων στον ναό του αγίου Δημητρίου στις Πινακάτες Πηλίου[60], όπου οι άγιοι δεν εικονίζονται ημίγυμνοι στην παγωμένη λίμνη, κατά τη γνωστή και ευρέως διαδεδομένη εικονογραφία, αλλά ενδεδυμένοι με χιτώνα, υποκάμισο και μανδύα. Εικονίζονται σε πυκνό όμιλο, ολόσωμοι μετωπικοί με τον σταυρό του μαρτυρίου στο χέρι. Πανομοιότυπη είναι και μία εικόνα των μέσων του 19ου αιώνα από τον ναό της Αγίας Τριάδος στο Μόδι, στα περίχωρα της Θεσσαλονίκης [61] [Εικ. 10].

---

53. Αγιορείτικη Εστία (εκδ.), *Άγιον Όρος. Κειμήλια Πρωτάτου,* Θεσσαλονίκη 2006, 107. Ιερά Κοινότης Αγίου Όρους (επιμ.), *Κειμήλια Πρωτάτου,* τόμος Β΄, Άγιον Όρος 2004, 324.

54. *Θησαυροί,* 189. Στην Τράπεζα βέβαια της μονής Βατοπαιδίου ο Μακάριος της συνοδείας των Γαλατσιάνων είχε ζωγραφίσει το 1786 το ίδιο θέμα, Ι. Παπάγγελος, «Οι μεταβυζαντινές τοιχογραφίες» στο: *Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου. Παράδοση-Ιστορία-Τέχνη,* τόμ.Α΄, Άγιον Όρος 1996, 294-295.

55. Μωυσής, *Οι Άγιοι,* 170.

56. Ό.π., 92.

57. Ό.π., 24.

58. Ό.π., 16.

59. *Κειμήλια Πρωτάτου, Β΄,* σ. 318. εικ. 165, σ. 324 εικ. 166.

60. Παρασκευά, *Το έργο,* 435, εικ. 442.

61. Δ.Μακροπούλου- Κ.Κατσίκης (επιμ.), *Κατάλογοι εικόνων, λειτουργικών αντικειμέ-*

Το βασικό συνθετικό σχήμα της παράστασης της Μεσοπεντηκοστής[62] με τους δύο ομίλους εκατέρωθεν της κεντρικής υπερυψωμένης μορφής του Χριστού πάνω σε βαθμιδωτό βάθρο[63] (εικόνα των αρχών του 17ου αι. στο Πρωτάτο[64], του α΄μισού του 18ου αιώνα στη Σκήτη της Αγίας Άννης[65], του 1888 από τον ναό της αγίας Βαρβάρας στη Θεσσαλονίκη, έργο του Παύλου Καισαρέως[66], και μία εικόνα στον ναό των αγίων Δημητρίου και Στεφάνου στα Στεφανινά[67]) θεωρούμε ότι λειτούργησε πιθανόν ως πηγή έμπνευσης για τον δημιουργό μίας ασυνήθιστα πυκνής και μεστής σε νοήματα εικονογραφικής εκδοχής ενός θέματος πολύ γνωστού από τα βυζαντινά χρόνια, με πολλές παραλλαγές[68]. Πρόκειται για μία εικόνα της μονής Λειμώνος στη Λέσβο, χρονολογημένη στο μεταίχμιο του 18ου με τον 19ο αιώνα, με την παράσταση της Σοφίας του Θεού[69] (Εικ. 11). Ο ζωγράφος είναι βέβαιο ότι διέθετε παιδεία και ίσως αυτό ερμηνεύει και την όχι τυχαία μάλλον μορφολογική συγγένεια με το θέμα της Μεσοπεντηκοστής, αφού είναι γνωστό ότι τόσο ο ναός της αγίας Σοφίας Κωνσταντινούπολης όσο και ο ομώνυμος ναός της Θεσσαλονίκης, αφιερωμένοι και οι δύο στη Σοφία του Θεού, πανηγύριζαν κατά την εορτή της Μεσοπεντηκοστής[70].

νων, παλαιών βιβλίων. Νομός Θεσσαλονίκης (Δήμοι Αρέθουσας, Αγίου Γεωργίου, Ρεντίνας, Μαδύτου), Θεσσαλονίκη 2006 [Τετράδια Αρχαιολογίας 4], 246 εικ. 492.

62. Η σύνθεση της Μεσοπεντηκοστής ερείδεται είτε στο κείμενο του Λουκά (2,46-50) είτε του Ιωάννη (7, 14-53).

63. Ο σχεδιασμός αυτός του βάθρου αναπαράγει παλαιότερα πρότυπα προσανατολισμένα στη δυτική τέχνη, όπως βλέπουμε, για παράδειγμα , σε μία εικόνα του Θεόδωρου Πουλάκη του β΄μισού του 17ου αιώνα με την Κρίση του Ιωσήφ από τον Πετεφρή, με επιρροές από παλαιότερες φλαμανδικές χαλκογραφίες, η οποία βρίσκεται στο Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού της Θεσσαλονίκης, Α. Τούρτα - Ευτ. Κουρκουτίδου - Νικολαΐδου, *Σύντομος Οδηγός Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού*, Αθήνα 2005, εικ. 52. Βλ. και Ρηγόπουλος, *Ο αγιογράφος*, εικ. 23

64. *Άγιον Όρος. Κειμήλια Πρωτάτου*, 103

65. *Θησαυροί*, 161, αρ. 2.97.

66. Ζάρρα, *Η θρησκευτική*, εικ. 65.

67. Μακροπούλου – Κατσίκης, *Κατάλογοι* 2006, εικ. 120.

68. Βλ. πρόχειρα Δ. Ι. Πάλλας, «Ο Χριστός ως Θεία Σοφία. Η εικονογραφική περιπέτεια μιας θεολογικής έννοιας», *ΔΧΑΕ* περ. Δ΄, τόμ. ΙΕ΄ (1989-1990), 119-142.

69. Γ. Γούναρης, *Εικόνες της Μονής Λειμώνος Λέσβου*, Θεσσαλονίκη 1999, 46-49, εικ. 4.

70. Ι. Φουντούλης, «Ο ναός της του Θεού Σοφίας. Εορτολογικά προβλήματα», *Χριστιανική Θεσσαλονίκη. Πρακτικά Ι΄Διεθνούς Επιστημονικού Συμποσίου. Ιστορία, Λατρεία και Τέχνη του Ιερού νοαύ της του Θεού Σοφίας, Ιερά Μονή Βλατάδων 1996*, Θεσσαλονίκη 2007, 57-75. Κ.Καλοκύρης, «Οι ναοί της του Θεού Σοφίας και η καθιέρωση του χρόνου εορτασμού τους (οι εικονογραφικοί τύποι Μεσοπεντηκοστής και Αγίας Σοφίας) *Γρηγόριος Παλαμάς* 723 (1988), 407-432.

Ιδιόμορφες συναπεικονίσεις.

Η αρχιερατική τους ιδιότητα έφερε προφανώς κοντά δύο αγίους, οι οποίοι δεν συμβαδίζουν χρονολογικά[71], τους Αβέρκιο Ιεραπόλεως και Λεόντιο Ιεροσολύμων, σε εικόνα του 1864 της μονής Παντοκράτορος[72]. Σε εικόνα του 1868 της ίδιας μονής, συναπεικονίζονται στραμμένοι ελαφρά ο ένας προς τον άλλο, σαν να συνδιαλέγονται, ο άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος και ο άγιος Αρσένιος ο μέγας ασκητής του 5ου αι. στην έρημο της Λιβύης[73]. Σε άλλη εικόνα από τον ναό του αγίου Γεωργίου στο Σουφλί ο άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος συναπεικονίζεται με τον άγιο Χριστοφόρο[74]. Ο Ιωάννης συνοδευόμενος από τον αετό, το ευαγγελικό του σύμβολο, εικονίζεται εδώ ως ο συγγραφέας ευαγγελιστής όχι όμως καθήμενος, κατά τη συνήθη εικονογραφία, αλλά όρθιος με ανοικτό το ευαγγέλιό του στο αριστερό χέρι και πέννα στο δεξί. Ο άγιος Χριστοφόρος εικονίζεται με στρατιωτική περιβολή και τον σταυρό του μαρτυρίου στο χέρι. Η απεικόνισή του εδώ αιτιολογείται ίσως από το γεγονός ότι ο ναός του 1854 διαδέχθηκε παλαιότερο, ο οποίος ήταν αφιερωμένος στον άγιο. Σε επιθυμία του ζωγράφου ή του κτήτορα πρέπει να οφείλονται οι ανερμήνευτες, εκ πρώτης όψεως, συναπεικονίσεις σε άλλες εικόνες του 19ου αιώνα, όπως σε μία εικόνα των αρχών του αιώνα, κειμήλιο προσφυγικό,[75] όπου ο ιερέας Γεώργιος, ο οποίος υπογράφει την εικόνα ως *ιστοριογράφος*, έχει απεικονίσει από κοινού την αγία Σοφία τη μάρτυρα να δείχνει προς τον άγιο Χαράλαμπο. Στο κατώτερο τμήμα της εικόνας παρατίθενται σκηνές από το μαρτύριο του αγίου Χαραλάμπους αλλά και οι τρεις κόρες της Σοφίας. Σε μία άλλη εικόνα του 1864 από τον ναό του Σωτήρος Χριστού στο Διδυμότειχο, βλέπουμε τον Συμεών τον Στυλίτη[76] και τον άγιο Χαράλαμπο[77]. Ας σημειωθεί ότι στο κατώτερο τμήμα της εικόνας υπάρχουν σκηνές μόνο από τον βιογραφικό κύκλο του αγίου Χαραλάμπους. Η σχέση τους με το γενεαλογικό δένδρο του Ιησού βρίσκεται πιθανόν πίσω από την κοινή εμφάνιση των αγίων Ιακώβ, Ιωσήφ και Δαυίδ σε εικόνα του 1848 από τον ναό του αγίου Αθανασίου στο Σουφλί[78].

71. Ο Αβέρκιος υπήρξε επίσκοπος στην Ιεράπολη της Φρυγίας τον 2ο αι. *SynaxariumEC* 153-155. *LCI* 5 (1973), 5, ενώ ο Λεόντιος πατριάρχης Ιεροσολύμων τον 12ο αι., Κ. Χρ.Δουκάκης, *Ο Μέγας Συναξαριστής*, τ. Θ', Αθήναι ²1963, 138-139.

72. Γ.Ταβλάκης, «Εικόνες 17ου-19ου αιώνα», στο: *Εικόνες Μονής Παντοκράτορος*, Άγιον Όρος 1998, 321, εικ. 186.

73. Ταβλάκης, Εικόνες, 321-322, εικ. 187

74. Συνδίκα-Λαούρδα, Γεωργιάδου-Κούντουρα, *Ναοί*, 170.

75. Η εικόνα βρίσκεται στον ναό του αγίου Γεωργίου στο Πανόραμα, Ζάρρα, *Η θρησκευτική*, 145 εικ. 51.

76. Σημειώνουμε τη συμβατική απόδοση του στύλου ως μία μαρμάρινη πολυτελή κατασκευή.

77. Συνδίκα-Λαούρδα, Γεωργιάδου-Κούντουρα, *Ναοί*, 76.

78. Ό.π., *Ναοί* 131.

Η συναπεικόνιση της αγίας Άννας με την Παναγία ξεφεύγει από τα παλαιότερα σχήματα και εντάσσεται σε μία παραλλαγή του θεομητορικού θέματος «Ρόδον το αμάραντον», όπου η Άννα εικονίζεται στον άξονα της Θεοτόκου, μέσα σε μία συστάδα πολύχρωμων ανθέων σε εικόνα του 1890 από τον ναό του Ακαθίστου Ύμνου στην Ξάνθη[79] (Εικ. 12).

Γεγονότα, συναφή η όχι, εμπλέκονται συχνά σε μία εικονογραφική ενότητα. Σε εικόνα του 1899 στον ναό του αγίου Μηνά στη Θεσσαλονίκη συναπεικονίζονται η παραβολή των δέκα παρθένων[81], η άκαρπη συκιά και η μυράλειψη του Ιησού[80] ή σε προσφυγική εικόνα των αρχών του 19ου αιώνα[82] η ίαση του παραλυτικού, ο βιογραφικός κύκλος του Αβραάμ και του αποστόλου Παύλου, οι τρεις παίδες εν καμίνω, ο Δανιήλ στον λάκκο των λεόντων και η αποτομή του Προδρόμου. Η Ανάληψη συνδυάζεται με την απεικόνιση της Αγίας Τριάδας σε εικόνα του 1837, στο τέμπλο του ναού της Υπαπαντής του Χριστού στη Γενισέα της Ξάνθης[83]. Ανάλογο συσχετισμό θεμάτων, σε μεγαλύτερη όμως έκταση, βλέπουμε σε μία πολυσήμαντη εικόνα με την Κοίμηση της Θεοτόκου του 1886 του ζωγράφου Ιορδάνη, προσφυγικό κειμήλιο στον ναό της Μεταμόρφωσης στη Θεσσαλονίκη[84].

Εικονογραφικοί συμφυρμοί και συνειρμοί

Σε ορισμένες περιπτώσεις, παρατηρούνται εικονογραφικοί συμφυρμοί με την έννοια ότι εμπλέκονται οι εικονιστικοί τύποι διαφορετικών θεμάτων. Αυτό μπο-

---

79. Τσιγάρας, *Εκκλησίες*, 221, εικ. 197. Σπάνια είναι και η μεμονωμένη απεικόνιση της αγίας Άννας σε εικόνα της Δημοτικής Πινακοθήκης Θεσσαλονίκης χρονολογημένης το 189(;)2, Τούρτα, Η ζωγραφική, 56 εικ. 28, καθώς και η παράσταση της Κοίμησης της αγίας Άννας, κατά το εικονογραφικό σχήμα της Κοίμησης της Θεοτόκου, σε απλουστευμένη εκδοχή, όπως το βλέπουμε σε εικόνα του ναού του αγίου Αθανασίου Λητής, έργο του Δημητρίου Χατζησταμάτη από την Κολακιά το 1862, Μακροπούλου- Κατσίκης, *Κατάλογοι* 2004, 51 εικ. 232.

80. Είναι σαφής η προβολή αυτής της σκηνής, η οποία άλλωστε απαντά ως αυτόνομο θέμα σε παλαιότερες φορητές εικόνες βλ. *Βυζαντινό Μουσείο.Τα νέα αποκτήματα (1986-1996)*, Αθήνα 1997, 132, αρ.44. Βλ. και ανθίβολο του α΄μισού του 19ου αιώνα του Μουσείου Μπενάκη, *Άγιον Όρος. Κειμήλια*, 140-141.

81. Η εικόνα είναι μάλλον έργο του Ιωάννη Καύκου από το Λιτόχωρο, Ζάρρα, *Η θρησκευτική*, 117-119, εικ. 28. Τα ίδια θέματα με την προσθήκη και της εις Άδου Καθόδου επαναλαμβάνονται σε εικόνα του 1878, έργο του Κολακιώτη ζωγράφου Μητάκου Χατζησταμάτη, στον ναό της αγίας Θεοδώρας Κολινδρού, Ευγενίδου, Μία συντεχνία, πίν.4γ. Η εις Άδου Κάθοδος συναπεικονίζεται με τον Ιωάννη τον Θεολόγο και την Παναγία Οδηγήτρια σε εικόνα προσφυγική των αρχών του 19ου αι. στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών, *Βυζαντινό Μουσείο*, 148, αρ. 52.

82. Μ.Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, Αθήνα 1998, 286 αρ.98.

83. Τσιγάρας, *Εκκλησίες*, 102, εικ. 69.

84. Ζάρρα, *Η θρησκευτική*, 161-163, εικ. 62.

ρεί να οφείλεται σε ανάμειξη των αγιολογικών παραδόσεων, λόγω άγνοιας των αγραμμάτων στην πλειοψηφία τους ζωγράφων, ή στην «αδιαφορία» τους πολλές φορές για την ιστορική αλήθεια. Σε δύο εικόνες του αγίου Δημητρίου στο Διδυμότειχο, μία του 1843 από τον μητροπολιτικό ναό του αγίου Αθανασίου και μία του 1850 από τον ναό του Σωτήρα Χριστού[85], οι σκηνές από το μαρτύριό του, οι οποίες συνοδεύουν την κεντρική παράσταση, αφορούν στον βιογραφικό κύκλο του αγίου Γεωργίου, διότι εικονίζονται η μαστίγωση και ο αποκεφαλισμός, ενώ είναι γνωστό ότι ο άγιος Δημήτριος μαρτύρησε διά λογχισμού. Αυτό που ενδιαφέρει προφανώς εδώ τον ζωγράφο είναι το γεγονός του μαρτυρίου και όχι ο τρόπος. Ο δε Σκυλογιάννης, και στις δύο εικόνες, εμφανίζεται ενδεδυμένος ως Οθωμανός, διότι στη συνείδηση των πιστών δεν αντιπροσωπεύει το γνωστό ιστορικό πρόσωπο αλλά την προσωποποίηση του Οθωμανού κατακτητή. Ανάλογος νοηματικός συνειρμός παρατηρείται και σε δύο προσφυγικές εικόνες με την αποτομή του Ιωάννη του Προδρόμου, όπου ο δήμιος έχει ανατολίτικη φυσιογνωμία και ενδυμασία, κρατά γιαταγάνι, ενώ ακόμα και οι συνδαιτημόνες του Ηρώδη εμφανίζονται σαρικοφόροι. Πρόκειται για μία εικόνα του 1848 στους Ταξιάρχες Νέας Κρήνης στη Θεσσαλονίκη[86] και μία του 1862 στον ναό του αγίου Νικολάου στον Πολύγυρο[87]. Αναφέρει χαρακτηριστικά ο Κόντογλου επ' αυτού : «Οἱ ὀλιγογράμματοι ἁγιογράφοι εἰς τόν καιρόν τῆς δουλείας παριστάνουν τούς ἀσεβεῖς ἑβραίους ἤ ρωμαίους εἰς σχῆμα Τούρκων μέ φέσια καί σαρίκια εἰς τήν κεφαλήν καί μέ ἐστριμμένους μύστακας…ἰδίως τούς δημίους εἰς τά μαρτύρια τῶν ἁγίων»[88]. Ο άγνωστος ζωγράφος μάλιστα μιας εικόνας με την ίαση του εκ γενετής τυφλού στον ναό του αγίου Μηνά στη Θεσσαλονίκη δεν διστάζει να προσαρμόσει την ένδυση του τυφλού στον συρμό της εποχής[89].

Επαναδιατύπωση γνωστών εικονογραφικών σχημάτων

Οι επεμβάσεις των ζωγράφων του 19ου αιώνα στα παγιωμένα εικονογραφικά σχήματα προγενέστερων περιόδων αφορούν στη διαφορετική μορφολογία επιμέρους εικονογραφικών στοιχείων, όπως το πρωτότυπο, αφαιρετικό, μινιμαλιστικό ομοίωμα του ναού που κρατούν οι Πέτρος και Παύλος σε εικόνα του 1871 της συλλογής της Ιεράς Μητρόπολης Θεσσαλονίκης[90] (Εικ. 13) ή στην

85. Συνδίκα-Λαούρδα, Γεωργιάδου-Κούντουρα, *Ναοί*, 44, 74.
86. Η εικόνα είναι έργο του Γεωργίου Χαλιορίδη, Ζάρρα, *Η θρησκευτική*, 154, εικ. 55.
87. Παϊσίδου, *Η λαϊκοβυζαντινή*, 131-134, εικ. 5β.
88. Κόντογλου, *Έκφρασις*, 442.
89. Ζάρρα, *Η θρησκευτική*, 217, εικ. 94.
90. Η αφιερωματική επιγραφή της εικόνας έχει ως εξής : «Δι' εξόδου του κυρ Πετράκη συν τη συζύγου κόρης ντάλη», *Το Εκκλησιαστικό* Μουσείο, 164, εικ. 3.5/13.

προσθήκη νέων, με στόχο την ενίσχυση της αφηγηματικότητας, όπως στην εικόνα του 1855 με το Γενέσιο της Θεοτόκου από τον ναό του Προφήτη Ηλία στην Πυλαία Θεσσαλονίκης[91]. Στην εικόνα αυτή με τον ευρηματικό, δυτικότροπης προέλευσης, σχεδιασμό της εικόνας μέσα στην εικόνα, έρχονται κοντά δύο ετεροχρονισμένα επεισόδια που διατηρούν παράλληλα την αυτονομία τους και δεν υποσκελίζει το ένα το άλλο. Πρόκειται για την προσθήκη της μορφής του Ιωακείμ, ο οποίος διακρίνεται μέσα από το ανοικτό παράθυρο στο βάθος προσευχόμενος, κοιτάζοντας όμως συγχρόνως προς το εσωτερικό της οικίας. Ένα παράθυρο ανοίγει προς τον έξω κόσμο και σε τέσσερις εικόνες με τη σκηνή του Ευαγγελισμού από τον ναό του αγίου Δημητρίου στον Άνω Σταυρό του Δήμου Ρεντίνας[92], τον ναό του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου στα Βράσταμα Χαλκιδικής[93], έργο πιθανόν του γαλατσιάνου Μακάριου Β′, τον ναό του Τιμίου Προδρόμου στην Ξάνθη του 1842[94] και τον ναό του αγίου Αθανασίου στη Θεσσαλονίκη του *Μακαρίου Ιερ*(ομονάχου) *Αγ*[ιορεί] *του εν γαλατίτζη* του 1851.

Οι ζωγράφοι ανοίγονται όμως και προς τη σύγχρονη καθημερινότητά τους για την πρόσληψη μορφών και σχημάτων. Για παράδειγμα, το γνωστό θέμα με την Αναστήλωση των Εικόνων[95] γνωρίζει διαφορετικές εικαστικές αναγνώσεις, όπου το λειτουργικό τυπικό εισβάλλει στην εικονογραφία, υποσκελίζοντας το ιστορικό γεγονός, όπως σε τρεις εικόνες στη Θεσσαλονίκη, μία του 1856 του Νικολάου του Αδριανοπολίτη στον ναό των αγίων Πάντων[96], μία του 1889 του Κουλακιώτη Σταύρου Μαργαρίτη[97] (Εικ. 14) και μία τρίτη του β′ μισού του 19^{ου} αιώνα στον ναό του αγίου Μηνά[98], όπου το ιστορικό γεγονός είναι η αφορμή για την εικαστική απόδοση μίας συγκεκριμένης στιγμής του εκκλησιαστικού βίου, αυτής της Λιτανείας των εικόνων από κλήρο και λαό κατά την α′ Κυριακή των Νηστειών. Για την προβολή δε της εικόνας του Ιερού Μανδηλίου στη λιτανευτική πομπή θεωρούμε ότι μπορεί να δοθεί μία θεολογική ερμηνεία με βάση την ιδιαίτερη θέση που είχε η αχειροποίητη αυτή εικόνα του Χρι-

---

91. Ζάρρα, *Η θρησκευτική,* 213, εικ. 91.

92. Μακροπούλου- Κατσίκης, *Κατάλογοι* 2006, 63, εικ. 347.

93. Παρασκευά, *Το έργο,* 583 εικ. 571.

94. Τσιγάρας, *Εκκλησίες,* εικ. 126.

95. Για τις παλαιότερες φορητές εικόνες βλ., D. Bucton (ed), *Byzantium. Treasures of Byzantine Art and Culture*, British Museum, London 1994, 129-131, αρ. 140. Ν. Χατζηδάκη, *Εικόνες της Συλλογής Βελιμέζη,* Αθήνα 1997, 86, αρ,5, εικ. 30.

96. Ζάρρα, *Η θρησκευτική,* 157-158 εικ. 58.

97. Η εικόνα προέρχεται από τον ναό του αγίου Υπατίου και φυλάσσεται στο Εκκλησιαστικό Μουσείο της Μητρόπολης Θεσσαλονίκης, *Το Εκκλησιαστικό,* 78, εικ. 28.

98. Και αυτή η εικόνα επιγράφεται *η Αναστήλωσις των αγίων εικόνων*, Ζάρρα, *Η θρησκευτική,* 217, εικ. 95.

στού στην επιχειρηματολογία των εικονόφιλων Πατέρων της Εκκλησίας[99]. Η προβολή του Ιερού Μανδηλίου δείχνει να αποτελεί ένα σταθερό στοιχείο στην εικονογραφία του θέματος αυτή την εποχή, όπως φαίνεται και από την ένταξή του σε μία απόλυτα λαϊκότροπη εικόνα των αρχών του 20ού αι. στον ναό του αγίου Δημητρίου στα Κιμμέρια Ξάνθης[100]. Η καθημερινότητα αλλά και η λειτουργική ζωή επηρεάζουν προφανώς τη σκέψη του ζωγράφου και σε δύο εικόνες με το θαύμα της ίασης του παραλυτικού, στον ναό του αγίου Αθανασίου Λητής (Εικ. 15) και του αγίου Γεωργίου Μελισσοχωρίου[101], όπου με απλοϊκό αλλά πολύ παραστατικό και ρεαλιστικό τρόπο αποδίδεται η στιγμή, κατά την οποία ο άγγελος ταράζει τα ύδατα της κολυμβήθρας της Βηθεσδά. Ο ζωγράφος αναπαράγει ίσως μία σκηνή από την οικιακή ζωή των γυναικών ή ανακαλεί στη μνήμη τον τρόπο που ο ιερέας αναδεύει το ύδωρ της κολυμβήθρας, κατά την τέλεση του μυστηρίου του Βαπτίσματος, ενώ εκφωνεί τις αντίστοιχες ευχές καθαγιασμού του ύδατος[102].

Στις εμφατικά τονισμένες διαστάσεις της Αγίας Τράπεζας και κυρίως στην αδόκιμη μορφολογία της, η οποία θυμίζει μαρμάρινη σαρκοφάγο, σε δύο εικόνες με την Υπαπαντή του Χριστού στον ναό του αγίου Γεωργίου από την Απολλωνία [103] (Εικ. 16) και στον ναό του αγίου Γεωργίου Βρασνών του 1879 [104] στα περίχωρα της Θεσσαλονίκης, ανιχνεύουμε νοηματικό συσχετισμό με την προφητική ρήση του Συμεώνος για το επερχόμενο Πάθος (Λκ. 2,35).

Η προβολή της μορφής ενός ιερέα στον άξονα ακριβώς της Παναγίας σε μία εικόνα του 1899, του ζωγράφου Ιωάννη Καύκου από το Λιτόχωρο, με θέμα τη Ζωοδόχο Πηγή[105], παραλλάσσει τη συνήθη εικονογραφία[106] και ανταναa-

---

99. Ιωάνννης Δαμασκηνός, *Λόγος ἀποδεικτικός περί τῶν ἁγίων καί σεπτῶν εἰκόνων*, PG 95, 320A. Ο ίδιος, *Ἐπιστολή πρός τόν Βασιλέα Θεόφιλον περί τῶν ἁγίων καί σεπτῶν εἰκόνων*, PG 95, 352BC.

100. Τσιγάρας, *Εκκλησίες*, 241, εικ. 222. Βλ. και εικόνα των αρχών του 19ου αι. στη Μύκονο, Α. Ξυγγόπουλος, «Μία ιστορική σκηνή επί φορητής εικόνος», *ΕΕΦΣΠΘ* Η΄(1960), 123-131. πίν.Α-Β. Ζάρρα, *Η θρησκευτική* 157.

101. Μακροπούλου- Κατσίκης, *Κατάλογοι* 2004, 51, εικ. 237, 89, εικ. 485.

102. Την επισήμανση αυτή οφείλω στον πατέρα Διονύσιο Λυκογιάννη, μεταπτυχιακό σπουδαστή, με τον οποίο είχα μία γόνιμη συζήτηση επί του θέματος.

103. Μακροπούλου- Κατσίκης, *Κατάλογοι* 2006, εικ. 419.

104. Ό.π., 55, 74, εικ. 275.

105. Η εικόνα φυλάσσεται στο εικονοφυλάκιο του ναού του αγίου Μηνά στη Θεσσαλονίκη, Ζάρρα, *Η θρησκευτική*, 115-116, εικ. 27. Πρβλ. ομόθεμη εικόνα από τον ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου στον Δρυμό του Δήμου Μυγδονίας, Μακροπούλου- Κατσίκης , *Κατάλογοι* 2004, 19, εικ. 17.

106. Από τους αρχιερείς, του ιερείς, τους βασιλείς και τις βασίλισσες, τους στρατιωτικούς, τους μοναχούς, τις μοναχές, τους άρχοντες και τις αρχόντισσες εδώ εικονίζονται μόνον δύο μοναχοί και ένα ζεύγος βασιλέων εκατέρωθεν της κολυμβήθρας, ενώ απουσιάζει και το σκηνικό

κλά την πίστη του δημιουργού ή του αφιερωτή της εικόνας στον κυρίαρχο ρόλο του κλήρου. Το υποζύγιο δε με το σαμάρι που συνοδεύει τη μορφή του αγίου Διονυσίου του εν Ολύμπω († 1541) σε εικόνα του 1856 στον ναό του αγίου Αθανασίου στην Κοζάνη απηχεί τοπική αγιολογική παράδοση σχετικά με την ανέγερση της Ιεράς Μονής Αγίας Τριάδος Ολύμπου[107] (Εικ. 17).

Σε εικόνα του 1837 στο Εκκλησιαστικό Μουσείο της Ιεράς Μητροπόλεως Αλεξανδρουπόλεως του ζωγράφου Χρυσοστόμου[108], έχουμε μία πιο περίπλοκη εκδοχή του θέματος της Μετάστασης της Παναγίας και της Παράδοσης της Τίμιας Ζώνης, γνωστού στην εντοίχια κυρίως ζωγραφική του 16ου-18ου αιώνα[109] αλλά και σε φορητές εικόνες του 19ου αιώνα[110] (Εικ. 18). Η διαφοροποίηση έγκειται στην προσθήκη στο κάτω μέρος της εικόνας της μορφής του αυτοκράτορα Ιωάννη Καντακουζηνού να κρατά το ομοίωμα της μονής, καθώς επίσης και μίας πανοραμικής άποψης της ίδιας της μονής. Η σύνθεση δείχνει να αναπαράγει πανομοιότυπη χαλκογραφία, φιλοτεχνημένη πιθανόν στην Κωνσταντινούπολη το 1817 από τον ζωγράφο Νικόλαο τον Χίο[111].

Η θεραπεία της αυτοκράτειρας Ζωής, συζύγου του Λέοντα ΣΤ′ του Σοφού (886-912), είναι ένα σπάνιο εικονογραφικό θέμα που πρωτοεμφανίζεται στη

βάθος με τα τείχη της Πόλης. Για την εικονογραφική εξέλιξη του θέματος βλ. Δ. Πάλλας, «Η Θεοτόκος Ζωοδόχος Πηγή. Εικονογραφική ανάλυση και ιστορία του θέματος», *ΑΔ* 26 (1971), *Α′: Μελέται* 201-224. Παπαστράτου, *Χάρτινες*, Ι, 177. Ι. Στουφή-Πουλημένου, «Εικόνα της Ζωοδόχου Πηγής στο ναό της Ζωοδόχου Πηγής Παιανίας», *Από τους Ναζαρηνούς στον Φ.Κόντογλου. Θέματα νεοελληνικής εκκλησιαστικής ζωγραφικής*, Αθήναι 2007, 47-73, όπου και όλη η σχετική βιβλιογραφία επί του θέματος.

107. Ευαγγ. Αμοιρίδου, «Όσιος Διονύσιος και Όσιος Νικάνορας. Οι σχέσεις των δύο λαμπρών αγίων της Μακεδονίας» στο: *Διονύσιος ο εν Ολύμπω. Η ζωή και η δράση του Οσίου*, Κατερίνη 2000, 83, όπου και η σχετική βιβλιογραφία.

108. Η εικόνα αυτή αποτελεί αφιέρωμα της συντεχνίας των τσελέπηδων (προβατέμπορων), σύμφωνα με την αφιερωματική επιγραφή. Από τη θέση αυτή ευχαριστώ τους υπευθύνους του Μουσείου για την παραχώρηση φωτογραφίας της εικόνας.

109. Α. Τούρτα, *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι*, Αθήνα 1991, 85. Ι. Κ. Τσιουρής, *Οι τοιχογραφίες της Μονής Αγίας Τριάδος Δρακότρυπας (1758) και η μνημειακή ζωγραφική του 18ου αιώνα στην περιοχή των Αγράφων*, Αθήνα 2008, 167-168. Μπονόβας, *Το εικονογραφικό*, 148-149.

110. Βλ. εικόνα του 1816 από τη μονή Βατοπαιδίου, έργο του Μητροφάνους Νικηφόρου σύμφωνα με επιγραφή (Παπάγγελος, Οι μεταβυζαντινές, 307, εικ. 277. Τσιγαρίδας, Καλλιτεχνικές, 326, εικ. 11. Μπονόβας, *Το εικονογραφικό*, 55-56) του 1820 από τον ναό του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου στη Σταυρούπολη Ξάνθης (Τσιγάρας, *Εκκλησίες*, 196, εικ. 173) και του 1874 του Βενιαμίν Β′ Κοντράκη από τον ναό του Αγίου Γεωργίου στο Ζλάτογκραντ στη Ροδόπη (Παρασκευά, *Το έργο*, 643, εικ. 621).

111. Παπαστράτου, *Χάρτινες εικόνες*, Β′, 423. αρ.451. Βλ. και ομόθεμη εικόνα με την ίδια εικονογραφία στον ναό του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στις Σέρρες και στο Λαογραφικό Μουσείο στο Σμόλενσκ στη Βόρεια Ροδόπη. Ευχαριστώ τον αρχαιολόγο Νίκο Μπονόβα για τη σχετική πληροφορία.

ζωγραφική φορητών εικόνων στο β΄μισό του 17ου αιώνα, με παλαιότερο παράδειγμα την εικόνα του Εμμανουήλ Τζάνε (1610 - 1690) στη συλλογή Βελιμέζη, ο οποίος θεωρείται και ο εμπνευστής της εικονογραφίας του θέματος αυτού[112]. Σε μία εικόνα του 1892, έργο κατά πάσα πιθανότητα του Κολακιώτη ζωγράφου Μητάκου Χατζημιχάλη[113], υπάρχει μία λιτή διαφορετική εκδοχή του ίδιου θέματος.

Η απληστία και η πολυτέλεια της βιωτής του πλουσίου δηλώνονται εμφατικά με το καλοσχεδιασμένο κρεβάτι και τα πολυτελή κλινοσκεπάσματα σε δύο εικόνες με το γνωστό, ηθικοπλαστικό θέμα του αρχαγγέλου Μιχαήλ που παιδεύει την ψυχή του[114], μία στον ναό του αγίου Δημητρίου στην Αρέθουσα[115] κοντά στη Θεσσαλονίκη, και μία στο Εκκλησιαστικό Μουσείο της Ιεράς Μητροπόλεως Αλεξανδρουπόλεως.

Μέσα από τη μελέτη του μικρού και ενδεικτικού αριθμού των φορητών εικόνων αυτής της εποχής έχουμε να παρατηρήσουμε τα εξής. Από μία πρώτη εκτίμηση φαίνεται ότι η εκκλησιαστική ζωγραφική του 19ου αιώνα υστερεί ως προς την καλλιτεχνική ποιότητα, συγκρινόμενη με τη ζωγραφική του προηγούμενου κυρίως αιώνα. Θεωρούμε όμως ότι κάθε μορφή τέχνης πρέπει να αξιολογείται με βάση τα δεδομένα της εποχής της. Διαπιστώνουμε ότι είναι δυνατόν από τεχνοτροπική και μορφολογική άποψη να υιοθετούνται τρόποι και μέθοδοι από τη φυσιοκρατική εικαστική αντίληψη της δυτικής ζωγραφικής ή από τη λαϊκή ζωγραφική, να επικρατεί μία εκλεκτιστική τάση ή να παρατηρούνται αδεξιότητες και αδυναμίες ως προς τον σχεδιασμό, απόρροια συνήθως των προσωπικών μορφοπλαστικών εκφραστικών ιδιωμάτων και ικανοτήτων του δημιουργού. Ως προς τις εικονογραφικές όμως επιλογές η παράδοση δείχνει να είναι βαθιά ριζωμένη και να συντηρείται. Οι ζωγράφοι είχαν έντονη συνεί-

---

112. Χατζηδάκη, *Εικόνες*, 282-285, πίν.170. Πρβλ. ομόθεμη εικόνα αγνώστου με επιρροές από χαλκογραφίες του Sadeler στο Μουσείο Μπενάκη, Α. Ξυγγόπουλος, *Συλλογή Ελένης Α. Σταθάτου*, Εν Αθήναις 1951, 78, αρ.56, πίν.41Α. Ρηγόπουλος, *Ο αγιογράφος*, 144, 198, πίν. 162. Το 1787 χρονολογείται ομόθεμη τοιχογραφία στο καθολικό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου της μονής Δομιανών στα Άγραφα, η οποία βασίζεται, σε γενικές γραμμές, στην εικαστική πρόταση του Τζάνε, Τσιουρής, *Οι τοιχογραφίες*, 362, εικ. 29.

113. Ι. Ζάρρα, « Η θεραπεία της αυτοκράτειρας Ζωής: Μία απόπειρα εικονογραφικής, εικονολογικής και ιστορικής τεκμηρίωσης ενός σπάνιου θρησκευτικού θέματος φορητής εικόνας του 19ου αιώνα στη Θεσσαλονίκη», *Βαλκανικά Σύμμεικτα* 11(1999-2000), 27 κ.ε. Η εικόνα, σύμφωνα με την κ. Ζάρρα, βρισκόταν στο Ιερό Βήμα του μεταβυζαντινού ναού του αγίου Αθανασίου στη Θεσσαλονίκη, από όπου έχει μετακινηθεί άγνωστο προς ποιά κατεύθυνση. Στάθηκε αδύνατον να την εντοπίσω.

114. Το θέμα βασίζεται στην παραβολή του άφρονος πλουσίου (Λκ. 12, 16-21).

115. Μακροπούλου- Κατσίκης, *Κατάλογοι* 2006, 29, εικ. 28.

δηση της παράδοσης η οποία βαραίνει στους ώμους τους[116]. Και «ἡ παράδοση εἶναι βάθρο καί δύναμη γιά τούς δυνατούς ἀνθρώπους...ὁ ζωντανός ζωντανεύει τήν παράδοση κι' ὁ πεθαμένος τήν νεκρώνει» όπως λέει ο Κόντογλου[117]. Αυτό βέβαια δεν σημαίνει ότι έχουμε μία στείρα αντιγραφή και μηχανική επανάληψη παγιωμένων εικονογραφικών σχημάτων. Η φαντασία και η δημιουργικότητα, στις περισσότερες των περιπτώσεων, δεν έχει στερέψει. Απλά οι ζωγράφοι, επώνυμοι ή ανώνυμοι, άλλοτε μορφωμένοι και άλλοτε όχι, καταγράφουν με τον δικό τους απλοϊκό εκφραστικό τρόπο την αλήθεια της Εκκλησίας, δημιουργώντας έργα πηγαία και αληθινά, όπου η παράδοση και το παρόν συγχωνεύονται. Η καθημερινότητα αυτών των ανθρώπων εισχωρεί στην εικαστική αποτύπωση των γεγονότων της ιερής ιστορίας εμπλουτίζοντάς την με διάφορα αφηγηματικά στοιχεία, τα οποία καθιστούν πιο παραστατική και εύληπτη την απόδοση του θέματος. Παρατηρείται και μία δυναμική στο έργο αυτών των ζωγράφων, μέσα από την οποία το ιστορικό γίγνεσθαι βρίσκεται σε απόλυτη συνάφεια με την καλλιτεχνική έκφραση. Τις εικονογραφικές επιλογές καθορίζει ωστόσο, πολλές φορές, η επιθυμία και η ιδιότητα των αφιερωτών, ενώ το εικαστικό αποτέλεσμα βρίσκεται σε συνάρτηση και με την παιδεία των ζωγράφων. Γι' αυτό και παρατηρούνται διαφοροποιήσεις, όπως δείχνει η περισσότερο λαϊκότροπη αντίληψη των ζωγράφων από τις δυτικές περιοχές του βορειοελλαδικού χώρου, όπως την Κουλακιά ή τους Χιονάδες[118] και η πιο ακαδημαϊκή των ζωγράφων από την ευρύτερη περιοχή της Θράκης, λόγω της προέλευσής τους από τα μεγάλα αστικά κέντρα της Αδριανούπολης και της Αίνου[119]. Δεν θα πρέπει βέβαια να παραθεωρείται και ο ουσιαστικός ρόλος των χαλκογραφιών, των ανθιβόλων και των σχεδίων εργασίας, τα οποία, σε αρκετές περιπτώσεις, λειτούργησαν ως πρότυπα, γεγονός που έχει τεκμηριωθεί από τις σχετικές έρευνες[120]. Οι επιλογές λοιπόν και οι προσανατολισμοί της τέχνης αυτής στο λυκόφως της παλαιάς βυζαντινής παράδοσης πρέπει να απο-

116. Η παλαιότερη άποψη του Ξυγγόπουλου ότι η θρησκευτική ζωγραφική κατά τις παραμονές της Επανάστασης είχε διακόψει κάθε δεσμό με την παλαιά παράδοση δεν φαίνεται να μπορεί πλέον να ισχύσει, Α.Ξυγγόπουλος, *Σχεδίασμα ιστορίας της θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την Άλωσιν*, Αθήναι 1957, 352.

117. Φ.Κόντογλου, *Ευλογημένο Καταφύγιο*, Αθήνα [7]2000, 151.

118. Όπως επισημαίνει η Ευγενίδου, τα έργα των Κολακιωτών τείνουν να αποκτήσουν βιοτεχνικό χαρακτήρα προς το τέλος του αιώνα, Ευγενίδου, Μία συντεχνία, 188-189. Το ίδιο μπορεί να ειπωθεί και για τους Χιοναδίτες, οι οποίοι, λόγω ίσως του φόρτου της εργασίας, προβαίνουν σε τυποποίηση των θεμάτων και μηχανική αντιγραφή τους από τα διάφορα σχέδια που κυκλοφορούσαν και τα οποία έχουν εντοπισθεί. Βλ. σχετικά, *Εκ Χιονάδων σπουδές και ανθίβολα. 130 έργα από τη συλλογή της οικογένειας Γιαννούλη*, Βόλος 2004. Μακρής, *Χιοναδίτες*, 49.

119. Συνδίκα-Λαούρδα, Γεωργιάδου-Κούντουρα, *Ναοί*, 184.

120. Βλ. πρόχειρα γι'αυτό το θέμα Τούρτα, Η ζωγραφική, 73 κ.ε.. *Εκ Χιονάδων*, 11-12.

τιμηθούν, μέσα στο πλαίσιο των ειδικών ιστορικών και κοινωνικών συνθηκών. Η ζωγραφική στις φορητές εικόνες του 19ου αιώνα στον ευρύτερο τουρκοκρατούμενο χριστιανικό κόσμο, άλλοτε ακαδημαϊκή και άλλοτε λαϊκότροπη, με τις προσθήκες, τους συμφυρμούς, τους συνειρμούς και τις ευρηματικές επαναδιατυπώσεις, αποφορτίζει πολλές φορές το συμβολικό περιεχόμενο, διασπά τον υπερβατικό χαρακτήρα, την αυστηρή ιεροπρέπεια, ανοίγεται προς την κοινωνία και φέρνει το θρησκευτικό γεγονός πιο κοντά στην καθημερινότητα του πιστού, τις ασχολίες και τις ανησυχίες του, χωρίς όμως να αλλοιώνει το ορθόδοξο δογματικό υπόβαθρο των εικονιζόμενων θεμάτων. «Τά πλέον μυστικά νοήματα δέν ἐκφράζονται εἰς αὐτήν τήν ζωγραφικήν θεολογίαν μέ δυσνόητους συμβολισμούς ἀλλά μέ εὐκρίνειαν καί ἁπλότητα»[121]. Οι ζωγράφοι αυτοί με τα στοιχεία του καιρού τους προσπάθησαν να εκφράσουν το αιώνιο, για να χρησιμοποιήσω σε ελεύθερη απόδοση τον Κόντογλου[122].

121. Φ. Κόντογλου, *Η Πονεμένη Ρωμιοσύνη*, Αθήναι [8]1994,154.
122. Ό.π., 114.



Εικ. 1. Ναός Αγίου Αντωνίου, Θεσσαλονίκη, Η αυτοκράτειρα Πουλχερία (α΄ μισό 19ου αι.).



Εικ. 2. Μονή Αγίας Αναστασίας, Θεσσαλονίκη. Η αυτοκράτειρα Θεοφανώ (1836).



Εικ. 3. Ναΐσκος Ελάτας Χίου. Ο άγιος Μακάριος ο Νοταράς (1813).



Εικ. 4. Μονή Ευαγγελισμού Λευκάδας Ικαρία. Ο άγιος Μακάριος ο Νοταράς με τον άγιο Μάρκο τον Νέο.



Εικ. 5. Ναός Κοίμησης Θεοτόκου, Διδυμότειχο. Ο δίκαιος Ιωσήφ (1845, Νικόλαος Αδριανοπολίτης).



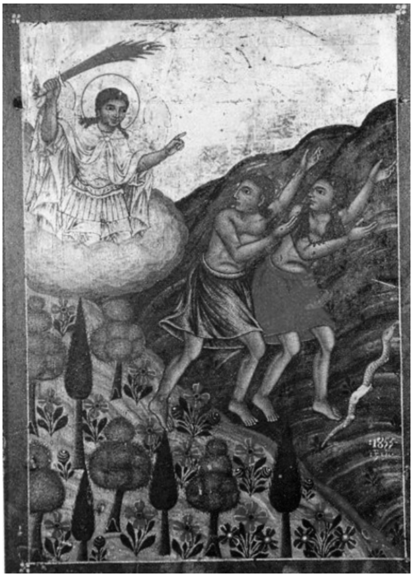
Εικ. 6. Κωνσταντινούπολη. Ταφόπλακα στο Μπαλουκλί.



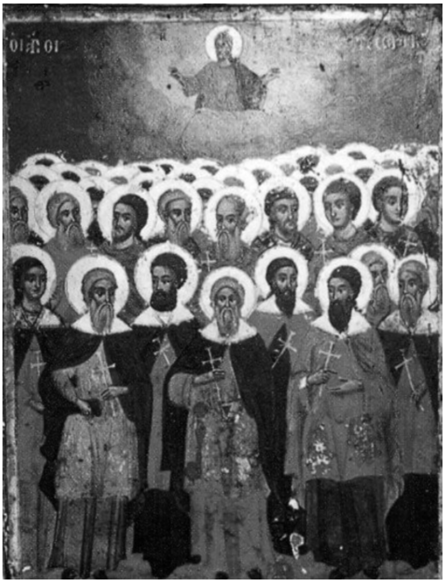
Εικ. 7. Ναός αγίου Γεωργίου, Μελισσοχώρι, Θεσσαλονίκη.
Η Μεγάλη Εβδομάδα.



Εικ. 8. Παρεκκλήσι Αγίας Παρασκευής, Σέρρες. Η Δίκη του Χριστού (1883).



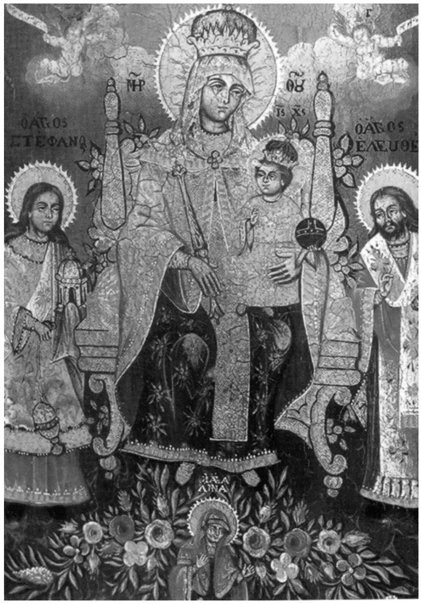
Εικ. 9. Ναός Κοίμησης Θεοτόκου Δρυμού, Θεσσαλονίκη. Η Εκδίωξη των πρωτοπλάστων (1855).



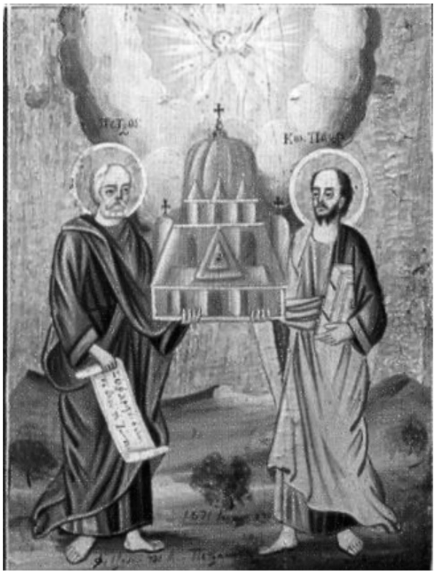
Εικ. 10. Ναός Αγίας Τριάδας, Μόδι, Θεσσαλονίκη. Οι Σαράντα Μάρτυρες.



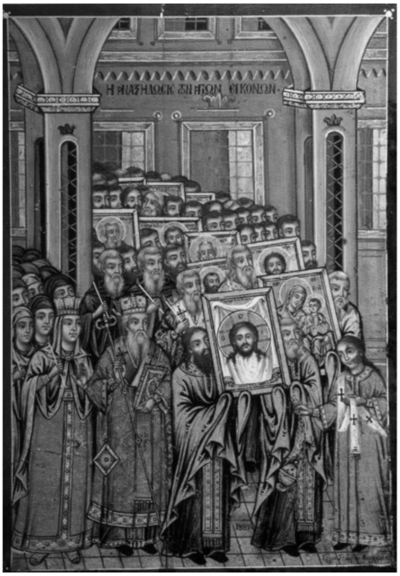
Εικ. 11. Μονή Λειμώνος, Λέσβος. Η Σοφία του Θεού (τέλη 18ου-αρχές 19ου αι.).



Εικ. 12. Ναός Ακαθίστου Ύμνου, Ξάνθη. Η Παναγία «Ρόδον το Αμάραντον» (1890).



Εικ. 13. Μουσείο Μητρόπολης Θεσσαλονίκης. Οι απόστολοι Πέτρος και Παύλος (1871).



Εικ. 14. Μουσείο Μητρόπολης Θεσσαλονίκης. Η Κυριακή της Ορθοδοξίας, Σταύρος Μαργαρίτης (1889).



Εικ. 15. Ναός Αγίου Αθανασίου Λητής, Θεσσαλονίκη. Η Ίαση του Παραλυτικού.



Εικ. 16. Ναός Αγίου Γεωργίου, Απολλωνίας, Θεσσαλονίκη. Η Υπαπαντή του Χριστού.



Εικ. 17. Ναός Αγίου Αθανασίου Κοζάνης. Άγιος Διονύσιος εν Ολύμπω, (1856).



Εικ. 18. Μουσείο Μητρόπολης Αλεξανδρούπολης. Η Μετάσταση της Θεοτόκου (1837).

Ουρανία Περδίκη

ΑΓΝΩΣΤΗ ΕΙΚΟΝΑ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΠΑΡΑΣΚΕΥΗΣ ΤΟΥ ΙΩΑΝΝΟΥ ΚΟΡΝΑΡΟΥ ΤΟΥ ΚΡΗΤΟΣ ΑΠΟ ΤΟ ΧΩΡΙΟ ΕΡΓΑΤΕΣ ΣΤΗΝ ΚΥΠΡΟ

Η Ιερά Μητρόπολη Ταμασού και Ορεινής - Κύπρου, μετά από πρωτοβουλία του Πανιερωτάτου Μητροπολίτη κ. Ησαΐα, από τον Φεβρουάριο 2010 έθεσε σε εφαρμογή πρόγραμμα για την επιστημονική καταγραφή των κειμηλίων (εικόνων, εκκλησιαστικών σκευών, παλαίτυπων κ.ά.), τα οποία βρίσκονται στους ναούς της μητροπολιτικής περιφέρειας. Σκοπός του προγράμματος είναι η πλήρης καταγραφή όλων των κειμηλίων και η ψηφιοποίησή τους.

Κατά την πρόσφατη επίσκεψή μας στο χωριό Εργάτες της επαρχίας Λευκωσίας, στον ναό της Αγίας Παρασκευής εντοπίσαμε ενυπόγραφη εικόνα του ζωγράφου Ιωάννου Κορνάρου.

Ο Κρητικός ζωγράφος Ιωάννης Κορνάρος γεννήθηκε το 1745, όπως συνάγεται από την ενυπόγραφη εικόνα του «Μέγας εἶ Κύριε» της μονής Ακρωτιανής (Τοπλού) στη Σητεία. Ο ζωγράφος φιλοτέχνησε την πιο πάνω εικόνα το 1770 σε ηλικία 25 χρονών[1]. Ο Ιωάννης Κορνάρος θεωρείται ο τελευταίος εκπρόσωπος ή η κατάληξη της λεγόμενης «Κρητικής Σχολής». Τεχνοτροπικά αρέσκεται στη δυτικότροπη ζωγραφική, την οποία γνωρίζει μέσα από τις δυτικές πηγές, αλλά κυρίως μέσα από τα έργα των γνωστών Κρητικών ζωγράφων (Μ. Δαμασκηνού, Γ. Κλόντζα, Θ. Πουλάκη, Ι. Παλλδά, Ε. Λαμπάρδου), στα έργα του όμως παρουσιάζει μια πιο λαϊκή και απλοϊκή έκφραση του δυτικού μανιερισμού, αναμεμειγμένη με στοιχεία της ανατολικής τέχνης[2].

---

1. Ν. Β. Τωμαδάκης, «Ιωάννης Κορνάρος Κρής Ζωγράφος (1745-1796;), *Κρητ Χρον* Η (1948), 256 -8 (με προηγούμενη βιβλιογραφία).

Κ. Καλοκύρης, «Η Εικών «Μέγας εἶ Κύριε…» του Κρητός Ζωγράφου Ιωάννου Κορνάρου, εκδιδόμενη επί τη διακοσιετηρίδι αυτής (1770-1970)», *ΕΕΘΣΑΠΘ*, αρ. 6, τομ. ΙΕ′ (1970), 7-26.

Θ. Μ. Προβατάκης, *Εικόνες του ζωγράφου Ιωάννου Κορνάρου στη Μονή Τομπλού Κρήτης*, Αθήνα 1982, 17-43.

2. Μ. Ασπρά-Βαρδαβάκη, «Χειρ ην Ζωγράφου Κορνάρου Ιωάννου Κρητός εν τη Μονή της Κύκκου», στο: *Η Ιερά Μονή Κύκκου στη Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Αρχαιολογία και Τέχνη (Λευκωσία 14-16/05/1998). Πρακτικά Συνεδρίου*, Λευκωσία 2001, 315, 347.

Ο Κορνάρος δραστηριοποιείται στην Κύπρο στα τέλη του 18ου με αρχές 19ου αιώνα, μετά από μακρόχρονη παραμονή του στο μοναστήρι του Σινά[3]. Πιθανή χρονιά έλευσής του στο νησί είναι το 1789, χρονολογία του παλαιότερου γνωστού μέχρι σήμερα έργου του ζωγράφου. Πρόκειται για εικόνα της Παναγίας της Ελεούσας, η οποία βρίσκεται στο καθολικό της Ιεράς Μονής Κύκκου[4]. Στα 1812 τοποθετείται το τελευταίο έργο του καλλιτέχνη στη μεγαλόνησο: Η εικόνα του αγίου Δημητριανού από την εκκλησία της Παναγίας Χαρδακιωτίσσης Κυθρέας φέρει επιγραφή «Χείρ Ιω(άννου) Ζ(ωγράφου) Κ(ορνάρου) Κ(ρητός) ΑΩΙΒ (= 1812)[5].

Κατά την παραμονή του στο νησί, δραστηριοποιείται κυρίως στη Μονή Κύκκου[6]. Σε πολλές εικόνες υπογράφει ΧΕΙΡ ΗΝ ΖΩΓΡΑΦΟΥ ΚΟΡΝΑΡΟΥ ΙΩΑΝΝΟΥ ΤΟΥ ΚΡΗΤΟΣ. ΕΚ ΤΗΣ ΙΕΡΑΣ ΚΥΚΚΟΥ ΜΟΝΗΣ[7]. Εκτός από τη Μονή Κύκκου, ο ζωγράφος παίρνει παραγγελίες και από την Αρχιεπισκοπή. Έργο του είναι εικόνες από τον καθεδρικό ναό του Αγίου Ιωάννου Λευκωσίας. Αναφέρουμε ενδεικτικά τη δεσποτική εικόνα του Χριστού ως Μεγάλου Αρχιερέα, που παραγγέλθηκε από τον αρχιεπίσκοπο Χρύσανθο (1767-1810) για να κοσμήσει τον αρχιεπισκοπικό ναό[8]. Εικόνες παραγγέλνει κοντά του και ο δραγομάνος της Κύπρου Χατζηγεωργάκης Κορνέσιος (1750 – 1809). Η ει-

---

3. Τωμαδάκης, Ιωάννης Κορνάρος, 259.

4. Σ. Σοφοκλέους, «Νέα Στοιχεία για την Παραμονή και το Έργο του Κρητικού Ζωγράφου Ιωάννη Κορνάρου στην Κύπρο», *Κυπρ Σπ,* Ν (1986), 229.

Ασπρά-Βαρδαβάκη, Χειρ ην Ζωγράφου Κορνάρου, 316-9, πίν.16α.

5. Η εικόνα μετά την τουρκική εισβολή στο νησί το 1974 παρέμεινε στα κατεχόμενα και αγνοείται η τύχη της.

Σοφοκλέους, Νέα Στοιχεία, 243-244.

6. Για τη δράση του Κορνάρου στη Μονή Κύκκου βλ.: Ασπρά-Βαρδαβάκη, Χειρ ην Ζωγράφου Κορνάρου, 313-386.

Μ. Ασπρά-Βαρδαβάκη, «Οι Εικόνες στο Εικονοστάσιο του Καθολικού της Μονής Κύκκου», *Ιερά Μονή Κύκκου. Εικών Ανεσπέρου Φωτός*, Αθήνα 2010, 90-123.

7. Ενδεικτικά αναφέρουμε τις εικόνες «Μήτηρ Θεού η Ελεούσα του Κύκκου» από τον Άγιο Προκόπιο, Μετόχι Κύκκου, Λευκωσία (Σοφοκλέους, Νέα Στοιχεία, 248), «Μήτηρ Θεού η Ελεούσα με τους 24 οίκους του Ακάθιστου Ύμνου», ναός Χρυσοπολιτίσσης Λάρνακας (Κ. Γερασίμου, λήμμα: «Ιωάννου Κορνάρου: Παναγία με τους 24 Οίκους του Ακάθιστου Ύμνου», *Η Κατά Κίτιον Αγιογραφική Τέχνη,* Λάρνακα 2002, 236), «Η αγία Αικατερίνη», Ιερά Μονή Κύκκου (Ασπρά-Βαρδαβάκη, Χειρ ην Ζωγράφου Κορνάρου, 365), «Η αγία Μαρίνα», εκκλησία αγίας Μαρίνας, Καλοπαναγιώτης (Κ. Γερασίμου, «Ο εικονογραφικός κύκλος της αγίας Μαρίνης, όπως παρουσιάζεται σε μεταβυζαντινή εικόνα [του Ιωάννου Κορνάρου του Κρητός (1793)] από το χωριό Καλοπαναγιώτης της Κύπρου», *Κυπρ Σπ* ΞΘ (2005), 103-110).

8. Ελ. Χρίστου, «Εικόνα του Ιωάν. Κορνάρου στον αρχιεπισκοπικό ναό της Λευκωσίας: Ο Χριστός ως βασιλεύς των βασιλευόντων κ(αι) μέγας αρχιερεύς», στο: *Εικοστό Πέμπτο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης. Πρόγραμμα και Περιλήψεις Εισηγήσεων και Ανακοινώσεων. Αθήνα 13, 14 και 15 Μαΐου 2005*, Αθήνα 2005, 143.

κόνα της Παναγίας στον τύπο της Κυκκώτισσας, με τους 24 οίκους του Ακάθιστου Ύμνου περιμετρικά αφιερώθηκε από τον δραγομάνο Χατζηγεωργάκη Κορνέσιο το 1791, όπως αναφέρει σχετική επιγραφή. Η εικόνα σήμερα βρίσκεται στον Ναό Παναγίας Χρυσοπολίτισσας στη Λάρνακα[9].

Εκτός από την τέχνη των φορητών εικόνων, ο Κορνάρος ασχολήθηκε και με την τέχνη της τοιχογραφίας και του αποδίδονται οι τοιχογραφίες της αψίδας του ιερού του Καθολικού της Μονής Κύκκου[10]. Ασχολείται, επίσης, με τη χαλκογραφία. Φιλοτεχνεί χαλκογραφία αντιμηνσίου, η οποία φυλασσόταν στην Αρχιεπισκοπή και χρησίμευε για ανατυπώσεις αντιμηνσίων, τα οποία σώζονται μέχρι σήμερα σε πάρα πολλούς ναούς στο νησί[11]. Επιπλέον, φιλοτεχνεί αργυρά επικαλύμματα εικόνων[12].

• Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΠΑΡΑΣΚΕΥΗΣ ΕΡΓΑΤΩΝ (Εικ. 1-5)

Η προσκυνηματική εικόνα της Αγίας Παρασκευής (Εικ. 1-5), από την ομώνυμη εκκλησία Εργατών, χρονολογείται στα 1802 και έχει διαστάσεις 103,2 εκ. μήκος, 70 εκ. πλάτος και 2 εκ. πάχος. Αποτελείται από τρεις σανίδες και τρεις ζυγούς.

Στο μέσο της εικόνας παρουσιάζεται μετωπική η αγία, από τα γόνατα και πάνω. Φέρει φαιόχρωμο χιτώνα, ερυθρό ιμάτιο με κεντητούς χρυσούς σταυρούς και χρυσό τελείωμα. Στο κάτω μέρος του ενδύματος υπάρχει επιγραφή: θεῷ παρασκεύασας ἁγνὸν ὥς δόμον, σαυτὴν ἀγῶσι σεμνὴ εις κατοικί/αν. Στο κεφάλι φέρει κάλυμμα σε αποχρώσεις του μπλε-λιλά. Η ευτραφής μορφή, το στρογγυλό κεφάλι της αγίας με τα μεγάλα μάτια και τα καμαρωτά φρύδια, το μικρό στόμα και η στρογγυλή στην άκρη μύτη είναι χαρακτηριστικά, που τα συναντάμε σε όλες σχεδόν τις μορφές του Κορνάρου.

Η αγία με το δεξί χέρι κρατάει ξύλινο σταυρό με τον δυτικού τύπου Εσταυρωμένο, κλαδί φοινικιάς, σύμβολο της νίκης, και λεπτή ταινία, όπου η επιγραφή: σὲ νυμφίε μου ποθῶ, κ(αι) σὲ ζητοῦσα ἀθλῶ, κ(αι) συσταυροῦμαι κ(αι) συνθάπτομαι. Με το αριστερό χέρι κρατάει το αποκομμένο της κεφάλι, το οποίο φέρει φωτοστέφανο με λουλούδια, φέρει επίσης κλαδί δένδρου και λαμπάδα. Στην εικονογραφία η αγία Παρασκευή εμφανίζεται ως «κεφαλοφόρος» από τον 15ο αιώνα και μετά, πιθανόν λόγω της θανάτωσής της με αποκεφαλισμό[13]. Η αγία φέρει εγχάρακτο χρυσό φωτοστέφανο με φυτικά διακοσμητικά μοτίβα. Το φόντο της εικόνας είναι χρυσό, και σώζει κεφαλαιογράμματη κόκκινη γραφή: ἡ ἁγία ὁσιοπαρθενομάρτυς / τοῦ χῦ παρασκευ/ή.

9. Γερασίμου, Παναγία με τους 24 Οίκους του Ακάθιστου, 236.

10. Ασπρά-Βαρδαβάκη, Χειρ ην Ζωγράφου Κορνάρου, 344-347.

11. Σοφοκλέους, Νέα Στοιχεία, 239-242.

12. Στ. Περδίκης, «Κάλυμμα εικόνας Αγίου Κυπριανού, 1800», *Ιερά Μητρόπολις Μόρφου. 2000 χρόνια Τέχνης και Αγιότητας*, Λευκωσία 2000, 432-433.

13. Chr. Walter, «The Portrait of Saint Paraskeve», *ByzSl* LVI (1995), 755-756.

Περιμετρικά της εικόνας, σε χρυσή βάση, ζωγραφίζονται διάφορα τουρκομπαρόκ φυτικά διακοσμητικά μοτίβα, μέσα στα οποία εικονίζονται δεκαοκτώ επεισόδια σε μικρογραφία από το συναξάρι της αγίας Παρασκευής της Ρωμαίας, η σειρά των οποίων καθορίζεται με αρίθμηση. Η μέθοδος αυτή είναι προσφιλής για τον ζωγράφο και τη συναντάμε ήδη από πολύ νωρίς σε ένα από τα πρώιμα έργα του, στην εικόνα «Μέγας εἶ Κύριε» της μονής Ακρωτιανής (Τοπλού) στη Σητεία[14]. Τις μικρογραφίες της εικόνας συνοδεύουν μακροσκελείς επιγραφές σε κεφαλαιογράμματη μαύρη γραφή, χαρακτηριστικό γνώρισμα του Κορνάρου, οι οποίες δίδουν συνοπτική περιγραφή των επεισοδίων που εικονογραφούνται :

1. = τίς ἐστιν αὕτη; τὶ δὲ κ(αι) =/πτωχοῖς νέμει; ἅυτη παρασκευ =/ὴ, ταμιεύει δ' ἐν πολῳ.
2. καρεῖσα δ' ὧδε τάττε =/ταῖ(ς) μοναστρίαις, ὅλην ἑαυ =/τὴν ἀναθεῖσα κυρίῳ.
3. = σὺ χθὲς μονα =/χὴ. πῶς δὲ κήρυξ σήμερον/κήρυξ, μοναχὴ φησὶν, ἡ ὁδὸς =/μία.
4. τυφλῷ διεβλήθητε τῷ/ἀντωνίῳ, ὅς δὴ πρὸς αὐτὸν/ἀγαγεῖν θυμῷ λέγει.
5. πρῶτον τέθηκας, εἶτα ἀπειλεῖς/ ἄφρον; ἀλλὰ φρόνημα στεῤῥὸν / ἡ μάρτυς ἔχει.
6. κόρυθα καίεις μάρτυρος βανεῖς = / κάρᾳ; χολὸν φέρεις νοῦν μηδόλως /παῖδας νοῶν.
7. εἴρχθη φυλακῇ. Ἄγγελος δ' ἐνισχύει,/σταυρῷ καλάμῳ, συμβόλοις τοῦ/δεσπότου.
8. τριχῶν καλεύεις μάρτυρα/κρεμᾶν χόλῳ; λαμπάσι / καίεις; οὐδὲν ἴσθι/ἀνύεις.
9. τί; κ(αι) λέβητα πισσελαίου πληρόοις;/μάτην κ(αι) τήνδε βάσανον βασανίζεις.
10. φρίττεις βασιλεῦ; ἀπορεῖς θαῦμα βλέπων;/πειρᾶσαι βούλει; ἀλλ' ἐπηρώθης σφαλείς.
11. =βοᾶς τ(ὸ) λοιπὸν; βλέψαι ναί φησι θέλω./διττῶς θελεις; ναί φησι, κ(αι) διττῶς βλέπει.
12. = πόλιν ἀμείβει λοιπὸν. ἧς βασιλέα,/πρὸς πίστιν ἕλκει θαύματι δρακοντίῳ.
13. = αὖθις πόλιν ἤμειψεν. ἧς ἄναξ ῥίψε/λέβητι πισσελαῖου. σῶσε δ' ἄγγελος.
14. = νεύροις βοῶν τύπτεις δέμας μαρτυρικόν; / ἴσθι στεφανῶν μᾶλλον, ἢ βασανίζων.

14. Βλ. υποσ. 1.

15. = καθειργηύης κἂν, κἂν ἁπλοῖς, κἂν πιέζῃς,/στεῤῥὰν λίθου θλίβοντος εὗροις, ἂν πλέον.
16. ἰᾶται χριστὸς καταβὰς κ(αι) ῥωννύει,/δεσμῶν τε λύσας συνανῆλθε τοῖς νόοις.
17. = θῦσαι ξοάνοις ἐκβαλῶν εἱρκτῆς λέγει. /ἥκει λόγῳ δ' οὖν, ἃ κ(αι) συντρίβει ξένοως.
18. =τὴν πρὸς θάνατον λοιπὸν ἁγία τρέχεις; / ἀλλ' εὖξαι μικρόν, εἶτα πρὸς ζωὴν τρέχε.

Αναφορικά με τον βίο της αγίας Παρασκευής, η αγιολογική έρευνα έχει επισημάνει πολλές παραλλαγές κειμένων[15]. Η Παρασκευή η Ρωμαία έζησε και έδρασε επί αυτοκράτορα Αντωνίνου Πίου ή Ευσεβούς (138-161 μ.Χ.)[16]. Γεννήθηκε σε περιοχή κοντά στη Ρώμη από εύπορους γονείς χριστιανούς. Ασπάζεται τον μοναχικό βίο, μένει για κάποιο χρονικό διάστημα σε μοναστήρι και στη συνέχεια αποφασίζει να ξεκινήσει το ιεραποστολικό της έργο. Η Παρασκευή υπέστη βασανιστήρια από τρεις διαφορετικούς ηγεμόνες στις τρεις πόλεις, που επισκέφτηκε, για να κηρύξει τον χριστιανισμό, και εν τέλει αποκεφαλίζεται από τον τελευταίο ηγεμόνα. Η μνήμη της τιμάται στις 26 Ιουλίου.

Σύμφωνα με την εικονογραφία του Κορνάρου, ο βίος της Παρασκευής έχει ως ακολούθως: Στην πρώτη μικρογραφία η αγία παρουσιάζεται να διαμοιράζει τα ενδύματά της στους πτωχούς. Σύμφωνα με το συναξάρι της, η Παρασκευή μετά τον θάνατο των γονέων της διένειμε τα υπάρχοντά της σε πτωχούς και σε ναούς. Στη συνέχεια (2η μικρογραφία) ασπάζεται τον μοναχικό βίο και ακολούθως στο τρίτο επεισόδιο δέχεται την ευχή της ηγουμένης για να βγει στον κόσμο και να κηρύξει τον λόγο του Χριστού.

Στις επόμενες μικρογραφίες (4-11) παρουσιάζονται τα βασανιστήρια της αγίας από τον άρχοντα Αντωνίνο ή Αντώνιο[17]. Αρχικά, η Παρασκευή βρίσκεται ενώπιον του αυτοκράτορα, ο οποίος προσπαθεί να την πείσει να αλλαξοπιστήσει, αλλά η αγία μένει αμετακίνητη στη θέση της. Τότε οι στρατιώτες, με διαταγή του αυτοκράτορα, της θέτουν πυρακτωμένη περικεφαλαία στην κεφαλή, ωστόσο αυτή μένει αβλαβής. Στη συνέχεια η αγία φυλακίζεται, όπου την επισκέπτεται άγγελος, κρατώντας τα σύμβολα του σταυρικού θανάτου του Χριστού. Την επόμενη μέρα η Παρασκευή δοκιμάζεται σε άλλο μαρτύριο: Την κρεμούν σε δένδρο από τα μαλλιά και οι στρατιώτες με αναμμένες λαμπάδες της καίνε το σώμα. Στη συνέχεια, η αγία τοποθετείται σε λέβητα, που περιέ-

---

15. Walter, Portrait of Saint Paraskeve, 753-57.
Σ. Κουκιάρης, *Ο κύκλος του βίου της Αγίας Παρασκευής της Ρωμαίας και της εξ Ικονίου στη Χριστιανική Τέχνη*, Αθήνα 1994, 21 – 23.
16. Κουκιάρης, *Αγία Παρασκευή*, 23 – 34.
17. Πρβ. Κουκιάρης, *Αγία Παρασκευή*, 24 – 25.

χει καυτό λάδι, και εντούτοις δεν καίγεται. Ο αυτοκράτορας πίστευε ότι με μαγείες η Παρασκευή δεν καιγόταν. Πλησιάζει τον λέβητα, αλλά η αγία του ρίχνει καυτό λάδι στα μάτια και τυφλώνεται. Στο τέλος, με θαυματουργό τρόπο η Παρασκευή θεραπεύει τον αυτοκράτορα, αφού την παρακάλεσε και της υποσχέθηκε ότι θα γίνει χριστιανός.

Το επεισόδιο με την επίσκεψη του αγγέλου στη φυλακή και το κάψιμο του σώματός της με αναμμένες λαμπάδες συναντάται μόνο στους κώδικες της Μονής Εσφιγμένου 150 και 201[18]. Μάλιστα η 7η μικρογραφία αντικαθιστά ένα άλλο βασανιστήριο (κόψιμο μαστών και τοποθέτηση μεγάλου λίθου στο σώμα της), το οποίο θα μεταφερθεί, τόσο στον Κορνάρο όσο και στους Κώδικες Εσφιγμένου, στον τρίτο κύκλο βασανιστηρίων, συγκεκριμένα στο 15ο επεισόδιο.

Στη 12η σκηνή η αγία μεταβαίνει σε άλλη πόλη, όπου βασίλευε άλλος άρχοντας, το όνομα του οποίου στις πηγές παρουσιάζεται ποικιλοτρόπως, κυρίως λόγω παραφθοράς και σύγχυσης (Αθέμιος, Ανθέσβιος, Αρτέμιος, Θεοτίμος κ.ά)[19]. Ο δεύτερος άρχοντας στέλνει την αγία σε τοποθεσία, όπου υπήρχε δράκοντας, στον οποίο έριχναν ως τροφή τους κατάδικους σε θάνατο. Η Παρασκευή νίκησε τον δράκοντα με τη δύναμη του σταυρού, και τότε ο άρχοντας και η αυλή του έγιναν όλοι χριστιανοί.

Τα επεισόδια 13 μέχρι 18 εικονογραφούν τα μαρτύρια της Παρασκευής στην τρίτη πόλη, όπου βασίλευε κάποιος Ασκληπιός ή Ταράσιος[20]. Αρχικά η αγία ρίχνεται σε καζάνι με εύφλεκτα υλικά, αλλά σώζεται από άγγελο. Στη συνέχεια βρίσκεται ξαπλωμένη πάνω σε πλάκα και μαστιγώνεται από στρατιώτες. Ακολούθως οδηγείται στη φυλακή, οι στρατιώτες την σταυρώνουν στο έδαφος και τοποθετούν μεγάλη πλάκα πάνω στο στήθος της. Το βράδυ επισκέπτεται την Παρασκευή ο Χριστός με πλήθος αγγέλων, την ελευθερώνει από την πλάκα και τη θεραπεύει από τα σημάδια των μαρτυρίων. Την επόμενη μέρα, ο άρχοντας οδηγεί την αγία στον ναό, με σκοπό η Παρασκευή να ευχαριστήσει τους θεούς για τη θεραπεία των πληγών της. Έτσι η αγία συντρίβει τα παγανιστικά αγάλματα που βρίσκονται μέσα στον ναό. Εξαγριωμένος τότε ο άρχοντας διατάζει τους στρατιώτες του να αποκεφαλίσουν την Παρασκευή.

Οι περισσότερες πηγές του βίου της Παρασκευής συμφωνούν ότι ο τρίτος άρχοντας υπέβαλε την Παρασκευή σε ένα και μόνο μαρτύριο (εγκλεισμός σε λέβητα με εύφλεκτα υλικά). Τα επόμενα μαρτύρια, τα οποία παρουσιάζονται από τον Κορνάρο (14-17), παρουσιάζονται μόνο στους κώδικες Εσφιγμένου 150 και 201[21]. Έτσι, σύμφωνα με τους πιο πάνω κώδικες, η αγία θανατώθη-

18. Κουκιάρης, *ό.π.*, 25, υπ. 46, 51.
19. Πρβ. Κουκιάρης, *ό.π.*, 25-6.
20. Πρβ. Κουκιάρης, *ό.π.*, 26-30.

κε λόγω της θαυματουργικής καταστροφής των ειδώλων και όχι λόγω της έκρηξης του λέβητα και της θαυματουργικής της διάσωσης από άγγελο, όπως αναφέρουν άλλα χειρόγραφα.

Στο κατώτερο επίπεδο της σύνθεσης, υπάρχει αφιερωματική επιγραφή, η ημερομηνία και η υπογραφή του ζωγράφου : καθ' ἱστορή(θ)η αὕτη ἡ ἁγία εἰκὸν, δ' ἰδίων ἀνα= / λωματων τοῦ παπα λογίζου τοῦ αὐτοῦ χωρίου ἐργάτες, διὰ τὴν = / ψυχηκήν του σω(τ)ηρίαν. αωβ. χεὶρ ιω κορνάρου τοῦ κρητός.

Η αφιερωματική επιγραφή της εικόνας μας αναφέρεται σε κάποιο Παπά Λοΐζο από τους Εργάτες, ο οποίος πιθανόν να ήταν κάποιο εξέχον και σημαντικό πρόσωπο όχι μόνο στη μικρή κοινότητα των Εργατών, αφού οι παραγγελιοδότες του Κορνάρου είναι κατεξοχήν σχεδόν πλούσιες μονές / εκκλησίες (Μονή Κύκκου, Αρχιεπισκοπή) και πρόσωπα της άρχουσας τάξης των ραγιάδων της Κύπρου (δραγομάνος Χατζηγεωργάκης Κορνέσιος). Ελάχιστα πράγματα γνωρίζουμε για τον Παπά Λοΐζο. Στα κατάστιχα της εκκλησίας από το 1787 μέχρι το 1800 εμφανίζεται ως επίτροπος της εκκλησίας με το όνομα Λογιζής της Αννούς, ενώ από το 1800-1823 αναφέρεται ως Παπά Λογίζος[22].

Η ζωγραφική του Κορνάρου διαδίδεται στην Κύπρο, φαίνεται να εκτιμάται ιδιαίτερα από την υψηλή κοινωνία της εποχής και να σαγηνεύει το καλλιτεχνικό αίσθημα των εκκλησιαστικών κύκλων. Την ίδια περίοδο, το πρώτο μισό του 19ου αιώνα, στην Κύπρο δρα και ο Παρθένιος, λαϊκότροπος ζωγράφος, ο οποίος απευθύνεται κατά κύριο λόγω στα φτωχά, λαϊκά στρώματα του λαού[23]. Τα έργα του συναντώνται κατά κανόνα στην ύπαιθρο, ενώ σχεδόν απουσιάζουν από τα αστικά κέντρα και τις πλούσιες μονές, όπως ο Κύκκος. Σε αντίθεση με την πληθωρική και υπερφίαλη ζωγραφική του Κορνάρου, η τέχνη του Παρθένιου είναι απλή, κάπως αφελής, λαϊκή (Εικ. 6).

Εξ όσων γνωρίζουμε, για πρώτη φορά ο Κορνάρος ασχολείται με την εικονογραφία της αγίας Παρασκευής. Δύο εικόνες της αγίας Παρασκευής από το Σινά[24], οι οποίες αποδίδονται στον Γεώργιο Καστροφύλακα, που θεωρείται δάσκαλος του Κορνάρου[25], φαίνεται να επηρέασαν εικονογραφικά και τεχνοτροπικά τον Κορνάρο σε αυτή του τη σύνθεση (Εικ. 7-8). Ο Κορνάρος παίρνει ι-

21. Κουκιάρης, *ό.π.*, 28.

22. Ευχαριστώ τον κ. Γεώργιο Παναγή για τις πληροφορίες.

23. Κ. Γερασίμου, «Ανασύροντας από την αφάνεια τους ταπεινούς αγιογράφους των εκκλησιών της Μητρόπολης Μόρφου», στο: *Ιερά Μητρόπολις Μόρφου. 2000 χρόνια Τέχνης και Αγιότητας*, Λευκωσία 2000, 170.

Γ. Φιλοθέου, λήμμα: «Η Γέννηση του Χριστού», στο: *Cyprus the holy island. Icons through the centuries*, Nicosia 2000, 260-263.

Στ. Περδίκης, «Αμφιπρόσωπη εικόνα 'Η Ψηλάφηση του Θωμά – αδιάγνωστος άγιος'», *ΚυπρΣπ* Ο' (2006), 207-208.

24. Ευχαριστώ τον κ. Κώστα Γερασίμου για την γνωστοποίηση των εικόνων και παραχώρηση των φωτογραφιών.

δέες και στοιχεία από τα έργα του Καστροφύλακα, χωρίς όμως να τον αντιγράφει. Τέτοια σημεία είναι: το παρόμοιο πλάσιμο και τα στρογγυλά κεφάλια των μορφών, οι πανομοιότυπες πτυχώσεις στα ενδύματα, το εγχάρακτο φωτοστέφανο με τα φυτικά διακοσμητικά μοτίβα και η παράθεση επεισοδίων από τον βίο της αγίας.

Η τοποθέτηση σκηνών-μικρογραφιών από τον βίο του προσώπου που φιλοτεχνεί παρατηρείται και σε άλλα έργα του Κορνάρου, όπως για παράδειγμα στην Αγία Αναστασία (1765) από τη μονή Τοπλού[26], στην Αγία Μαρίνα (1793) από τον Καλοπαναγιώτη[27], στους Αγίους Σέργιο και Βάκχο (1793) από την Ιερά Μονή Κύκκου[28], στον Άγιο Νικόλαο (1797) από τον καθεδρικό ναό του Αγίου Ιωάννου στην Αρχιεπισκοπή[29] και στον άγιο Ιάκωβο τον Πέρση (1807) από την Χοιροκοιτία[30]. Οι μακροσκελείς επιγραφές, που συνοδεύουν τις μικρογραφίες των εικόνων του ζωγράφου, είναι καθαρογραμμένες και ορθογραφημένες, στοιχείο που έρχεται σε αντίθεση με το ιδιόχειρο κείμενο του ζωγράφου στην πίσω όψη της εικόνας του αγίου Νικολάου (1804) από την εκκλησία Αγίας Μαρίνας στο Μέσα Χωριό Πάφου και τώρα στο Βυζαντινό Μουσείο Αρσινόης στην Κύπρο[31]. Το κείμενο του Κορνάρου αναφέρεται στα γεγονότα, που διαδραματίστηκαν στη Λευκωσία κατά τη στάση του 1804, και, πέραν των σημαντικών ιστορικών πληροφοριών που αντλούμε, παρατηρούμε ότι ο ζωγράφος είναι ανορθόγραφος[32]. Πιθανόν, οι ορθογραφημένες και προσεγμένες επιγραφές στις εικόνες του να του δίνονταν γραμμένες από λόγιους ιερείς ή από τους παραγγελιοδότες του.

Πανομοιότυπη εικόνα της Αγίας Παρασκευής του Κορνάρου συναντάμε σήμερα στην ομώνυμη εκκλησία στην περιοχή Αγίας Παρασκευής στη Λευκωσία[33] (Εικ. 9). Η εικόνα, έργο μαθητών του Κορνάρου, φέρει την υπογραφή στο κάτω μέρος: Ἡ ΖΩΓΡΆΦΟΥ ΧΕΊΡ ΤΩ͂Ν ΜΑΘΗΤΩ͂Ν ΚΟΡΝΆΡΟΥ. Η εικόνα των μαθητών του Κορνάρου αντιγράφει πιστά την εικόνα του δασκάλου τους. Η μόνη δια-

25. Τωμαδάκης, Ιωάννης Κορνάρος, 258.

26. Καλοκύρης, Μέγας ει Κύριε, 26, πίν. 18.

27. Γερασίμου, Εικονογραφικός κύκλος της αγίας Μαρίνης, 283, εικ.1α.

28. Ασπρά-Βαρδαβάκη, Εικόνες στο Εικονοστάσιο του Καθολικού της Μονής Κύκκου, 115.

29. Χρ. Χατζηχριστοδούλου - Κ. Γερασίμου, «Ιωάννης Κορνάρος ο Κρής. Ο ζωγράφος της εικόνας του Αγίου Νικολάου από την εκκλησία της Αγίας Μαρίνας Μέσα Χωρίου Πάφου», *Νέα Εικόνα και Ιστορική Μαρτυρία Ιωάννου Κορνάρου του Κρητός*, Λευκωσία 2000, πίν. IV.

30. Κ. Γερασίμου, λήμμα: «Ιωάννου Κορνάρου: Ο Άγιος Ιάκωβος ο Πέρσης», *Η Κατά Κίτιον Αγιογραφική Τέχνη*, Λάρνακα 2002, 237.

31. Χατζηχριστοδούλου - Γερασίμου, Ιωάννης Κορνάρος ο Κρής, πίν. I - II.

32. Για την ανάλυση του κειμένου βλ.: Ευ. Ριζοπούλου-Ηγουμενίδου, «Ιστορική Μαρτυρία Ιωάννου Κορνάρου του Κρητός», *Νέα Εικόνα και Ιστορική Μαρτυρία Ιωάννου Κορνάρου του Κρητός*, Λευκωσία 2000, 19-46.

33. Αδημοσίευτη.

φορά είναι ότι στην εικόνα των μαθητών η Παρασκευή δεν είναι κεφαλοφόρος. Φαίνεται λοιπόν ότι ο Κορνάρος, κατά την παραμονή του στην Κύπρο, δημιούργησε σχολή ζωγραφικής. Κατά τον 19ο αιώνα, κυριαρχεί η τεχνοτροπία του Κορνάρου στο νησί, τόσο μέσω του ιδίου, όσο και μέσω των μαθητών του και άλλων καλλιτεχνών, που ακολούθησαν τις αισθητικές αντιλήψεις του Κορνάρου. Ο Κυκκώτης μοναχός Γρηγόριος πιστεύεται ότι μαθήτευσε και εργάστηκε κοντά στον Κορνάρο, καθώς επίσης και ο ιεροδιάκονος Χαράλαμπος Κυκκώτης[34] (Εικ. 10). Τα έργα τους φέρουν έντονα την τεχνοτροπία του δασκάλου τους.

Η παρουσία του Κορνάρου στην Κύπρο υπήρξε καθοριστική για την τοπική μεταβυζαντινή αγιογραφία του 19ου αιώνα. Εισάγει και γρήγορα καθιερώνει τη δική του τεχνοτροπία (έντονα εξανθρωπισμένες μορφές, με χαρακτηριστικές στάσεις και χειρονομίες, εμμονή στη λεπτομέρεια, μακρόσυρτες επιγραφές κ.ά), η οποία θα τύχει αποδοχής από την άρχουσα Εκκλησία και τους οικονομικά εύρωστους χριστιανούς που τον περιβάλλουν, όπως για παράδειγμα η Μονή Κύκκου με τον δραστήριο ηγούμενο Μελέτιο, η Αρχιεπισκοπή, ο δραγομάνος Χατζηγεωργάκης Κορνέσιος και άλλοι, οι οποίοι αποτελούν τους κατεξοχήν παραγγελιοδότες του. Έχει θεωρηθεί ότι ο Κορνάρος είναι ο κύριος υπεύθυνος για τη διακοπή της μεταβυζαντινής ζωγραφικής παράδοσης στο νησί[35]. Πιστεύομε ότι αυτό οφείλεται στην αναζήτηση του διαφορετικού, του καινούργιου από μέρους των καλλιτεχνών, του κλήρου και των πιστών, το οποίο βρήκαν στα έργα του Κορνάρου. Η τέχνη του εντυπωσιάζει τους Κύπριους ραγιάδες, κατά την περίοδο της ύστερης τουρκοκρατίας στο νησί, και τους προσφέρει μεγαλύτερη αισθητική ικανοποίηση. Παρουσιάζει φρεσκάδα, ζωντάνια, καθαρότητα, ευρωστία, δυναμισμό. Η ζωγραφική του φέρει πλούσια εικονογραφία, διακόσμηση, χρώματα. Μπορεί να ταυτισθεί με την οικονομική – πνευματική αναδίπλωση, που παρουσιάζει ο υπόδουλος Κύπριος του τέλους του 18ου - αρχών 19ου αιώνα, η οποία είναι πιο εμφανής στα ανώτερα στρώματα της κοινωνίας (Εκκλησία, Αρχιεπισκοπή, Δραγομάνος).

34. Κ. Παπαϊωακείμ, «Φορητές εικόνες στην Ιερά Μητρόπολη Μόρφου (15ος – 19ος αιώνας)», στο: *Ιερά Μητρόπολις Μόρφου. 2000 χρόνια Τέχνης και Αγιότητας*, Λευκωσία 2000, 153-4, εικ.43.

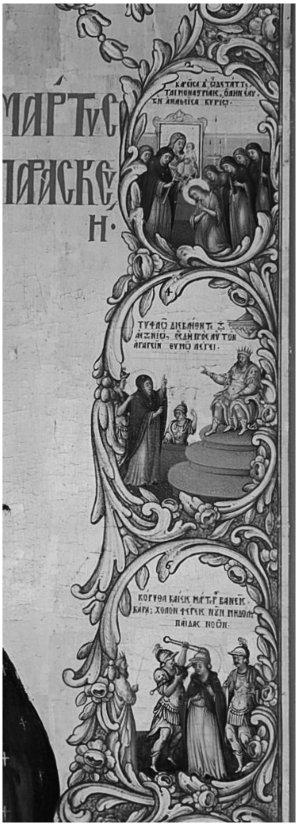
Στ. Περδίκης, λήμμα: «Αι Αγίαι Παρθενομάρτυρες Ευφημία, Βαρβάρα κ(αι) Παρασκευή», στο: *Cyprus the holy island. Icons through the centuries*, Nicosia 2000, 256-257.

Στ. Περδίκης, λήμμα: «Το μυστήριο της θείας ευχαριστίας», στο: *Cyprus the holy island. Icons through the centuries*, Nicosia 2000, 258-259.

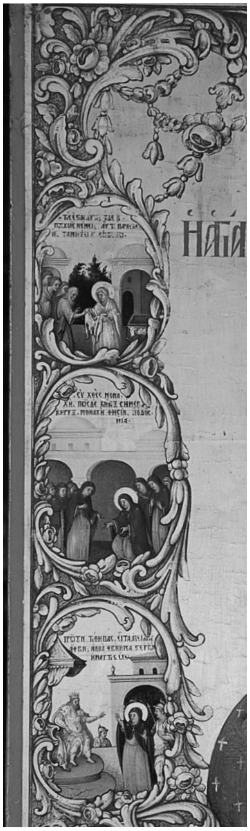
35. Αθ. Παπαγεωργίου, λήμμα: «Κορνάρος Ιωάννης», *Μεγάλη Κυπριακή Εγκυκλοπαίδεια* 7 (1987), 230.



Εικ.1. Ιωάννης Κορνάρος, Αγία Παρασκευή, 1802.



Εικ.3. Ιωάννης Κορνάρος. Αγία Παρασκευή, 1802 (Λεπτομέρεια).



Εικ.2. Ιωάννης Κορνάρος, Αγία Παρασκευή, 1802 (Λεπτομέρεια).



Εικ.4. Ιωάννης Κορνάρος. Αγία Παρασκευή, 1802 (Λεπτομέρεια).



Εικ.5. Ιωάννης Κορνάρος. Αγία Παρασκευή, 1802 (Λεπτομέρεια).



Εικ.6. Παρθένιος (απόδ.). Οι Άγιοι Ανδρόνικος και Αθανασία, 1801,
Ιερός Ναός Παναγίας Ελεούσης, Μελίνη.



Εικ.7. Γεώργιος Καστροφύλακας (απόδ.). Αγία Παρασκευή, α΄ μισό 18ου αιώνα (προσωπικό αρχείο Κ. Γερασίμου).



Εικ.8. Γεώργιος Καστροφύλακας (απόδ.),.Αγία Παρασκευή, α΄ μισό 18ου αιώνα (προσωπικό αρχείο Κ. Γερασίμου).



Εικ.9. Μαθητές Ιωάννη Κορνάρου,
Αγία Παρασκευή,
πρώτη δεκαετία 19ου αιώνα.



Εικ.10. Χαράλαμπος,
Οι αγίες Ευφημία,
Βαρβάρα και Παρασκευή,
1799 (Περδίκης,
Αγίαι Παρθενομάρτυρες, 256).

Μαρία Νάνου

ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ΠΑΡΕΚΚΛΗΣΙΟΥ ΤΗΣ ΖΩΟΔΟΧΟΥ ΠΗΓΗΣ ΣΤΟ ΣΑΝΑΤΟΡΙΟ ΤΟΥ ΠΗΛΙΟΥ: ΠΡΩΤΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ ΑΠΟΣΤΟΛΟΥ ΦΙΛΙΠΠΟΥ*

Στην περιφέρεια του οικισμού Χάνια στο Πήλιο, σε υψόμετρο 1200 μ. και απόσταση μόλις 27 χλμ. από την πόλη του Βόλου, ιδρύθηκε το 1909 από το γιατρό Γεώργιο Καραμάνη το πρώτο ιδιωτικό Σανατόριο στην Ελλάδα[1] (Εικ. 1). Οι άριστες κλιματολογικές συνθήκες της περιοχής, ο άρτιος εργαστηριακός εξοπλισμός, η επιστημονική επάρκεια του Γ. Καραμάνη και των συνεργατών του, σε συνδυασμό με το ήθος του οραματιστή γιατρού, κατέστησαν το Σανα-

---

* Θα ήθελα να ευχαριστήσω από καρδιάς το φίλο Μιχάλη Χατζηγιάννη, Δρ Βυζαντινής Αρχιτεκτονικής-Αναστηλωτή, για το σχέδιο του εικονογραφικού προγράμματος του παρεκκλησίου και την καλή μου φίλη και ζωγράφο Μιμή Παπακωνσταντίνου, γιατί μοιράστηκε μαζί μου μνήμες προσωπικές από τον καιρό της μαθητείας της στο εργαστήριο του Α. Φιλίππου στο Βόλο, αλλά και για την ενθάρρυνσή της να ασχοληθώ με το θέμα. Πολύτιμες για την πορεία της έρευνας στάθηκαν οι πληροφορίες για τη ζωή και το έργο του ζωγράφου από πλευράς της συζύγου του κ. Άννας Φιλίππου και των συγγενών του, κ. Βασιλείας Νικολάου-Κουφιδάκη και κ. Αποστόλου Παπαποστόλου. Τέλος, την έρευνά μου στα Γ.Α.Κ. Ν. Μαγνησίας διευκόλυναν με τη συνεργασία τους η Προϊσταμένη, Δρ Αννίτα Πρασσά και η φιλόλογος-αρχειονόμος κ. Αγγελική Νικολάου. Εκφράζω σε όλους τις πιο ειλικρινείς μου ευχαριστίες.

1. Για το Σανατόριο Πηλίου και την ιστορική του εξέλιξη, βλ. Γ. Γ. Μουγογιάννης, «Ὁ Γεώργιος Καραμάνης καὶ τὸ Σανατόριο τοῦ Πηλίου», *Ἀρχεῖο Θεσσαλικῶν Μελετῶν* 6 (1983), 7-32 (στο εξής: Μουγογιάννης, Ὁ Γεώργιος Καραμάνης). Πρβλ. και την ομότιτλη επανέκδοση της παραπάνω μελέτης το 1999 από το Δήμο Αγριάς, με ελάχιστες διαφοροποιήσεις ή προσθήκες στο αρχικό κείμενο και πλούσιο φωτογραφικό παράρτημα. Βλ. επίσης, Γ. Μουγογιάννης, *Τρεις Πηλιορείτες πρωτοπόροι*, Βόλος 1993, 131-165. Κ. Ι. Γουργουλιάνης, «Το Σανατόριο του Γεωργίου Καραμάνη στο Πήλιο», στο: *Το Μαγικό Βουνό* (επιμ. Κ. Γουργουλιάνης), Λάρισα 1995, 59-68 (στο εξής: Γουργουλιάνης, Το Σανατόριο). Δ.-Ι. Γαλανός, «Το συγκρότημα των κτιρίων Σανατορίου και Πρεβαντορίου Πηλίου. Από ιστορική, αρχιτεκτονική, μορφολογική και κτιριοδομική σκοπιά», στο: *Το Μαγικό Βουνό*, (επιμ. Κ. Γουργουλιάνης), Λάρισα 1995, 87-112 (στο εξής: Γαλανός, Το συγκρότημα των κτιρίων). Πρβλ. επίσης, Κ. Μόσχου, *Το Σανατόριο Πηλίου «Ζωοδόχος Πηγή» και ο ιδρυτής του, γιατρός Γεώργιος Καραμάνης, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας*, Βόλος 2003 (αδημοσίευτη πτυχιακή εργασία), 33-85, 103-106 (στο εξής: Μόσχου, *Το Σανατόριο Πηλίου*).

τόριο του Πηλίου «Η Ζωοδόχος Πηγή» υποδειγματικό στο είδος του, αντάξιο των αντίστοιχων ιδρυμάτων της Ευρώπης, γεγονός που προσείλκυσε για νοσηλεία πλήθος ασθενών από όλη την Ελλάδα και το εξωτερικό και όλες αδιακρίτως τις κοινωνικές τάξεις[2].

Από το 1919 η παρουσία της Άννας Καμπανάρη, συζύγου αρχικά του Γ. Καραμάνη και μετέπειτα του ποιητή Α. Σικελιανού, προσέδωσε στο Σανατόριο κοινωνική αναγνώριση[3], εγκαινιάζοντας την περίοδο ακμής του, κατά την οποία στους χώρους του φιλοξενήθηκαν ως επισκέπτες άνθρωποι επώνυμοι από το χώρο των γραμμάτων και των τεχνών[4]. Ωστόσο, η οριστική αναχώρηση της Άννας Καραμάνη το 1939[5], κυρίως όμως ο πόλεμος του 1940 και οι καταστροφικές του συνέπειες, σε συνδυασμό με τη δραματική μείωση των ασθενών από φυματίωση, ανέκοψαν μεταπολεμικά την πρόοδο του Σανατορίου[6].

Το 1950 και στη δεκαετία που ακολουθεί, επιχειρείται η ανακατασκευή και επαναλειτουργία του ιδρύματος. Όμως, παρά το διαρκή αγώνα του γιατρού και των συνεργατών του, η παρακμή του σανατορίου ήταν αναπόφευκτη[7]. Τέλος, ο θάνατος του Γεωργίου Καραμάνη στις 8 Ιουνίου του 1964[8] θα σημάνει το οριστικό τέλος του πρωτοπόρου εγχειρήματος.

---

2. Από την ίδρυση του Σανατορίου το 1909 μέχρι τη λήξη της λειτουργίας του το 1962, νοσηλεύτηκαν περί τα 2.500 άτομα. Βλ. Γουργουλιάνης, Το Σανατόριο 66. Μόσχου, *Το Σανατόριο Πηλίου* 58, 80, όπου αναφέρεται η περίθαλψη ασθενών ακόμη και από την Κωνσταντινούπολη και την Αλεξάνδρεια.

3. Ἄν. Σικελιανοῦ, *Ἡ ζωή μου μὲ τὸν Ἄγγελο*, Βιβλιοπωλεῖον τῆς «Ἑστίας», Ἀθήνα ²χ.χ., 32 κ.ε. Η Άννα παντρεύτηκε το γιατρό το 1922. Οι οργανωτικές της ικανότητες, η αφοσίωσή της σε έναν ανώτερο σκοπό και οι καλλιτεχνικές της ευαισθησίες ανέδειξαν τη φήμη του Σανατορίου.

4. Ανάμεσά τους ο Κωστής Παλαμάς, ο Μανώλης Τριανταφυλλίδης, ο Γιώργος και η Μαρώ Σεφέρη, ο Ροζέ Μιλλιέξ, η Λιλίκα Νάκου, η Αθηνά Ταρσούλη, ο Άγγελος Σικελιανός, ο Κωνσταντίνος Τσάτσος, ο Αλέξανδρος Δελμούζος, βλ. Μουγογιάννης, Ὁ Γεώργιος Καραμάνης 28. Μόσχου, *Το Σανατόριο Πηλίου* 82-85.

5. Προηγήθηκε η γνωριμία της με τον Άγγελο Σικελιανό το 1938. Ἄν. Σικελιανοῦ, ό.π., 73 κ.ε. Ἄγγ. Σικελιανός, *Γράμματα στὴν Ἄννα*, Ἀθήνα 1980, 11, 17-19. Πρβλ. επίσης, Κ. Ι. Γουργουλιάνης και Ν. Κ. Κυριαζής, *Άννα Σικελιανού, Ο έρωτας και το όνειρο. Η ζωή της σαν μυθιστόρημα*, Αθήνα 2012, 122-160.

6. Μουγογιάννης, Ὁ Γεώργιος Καραμάνης 27-28.

7. Η μείωση των νοσηλευομένων, η αύξηση του κόστους περίθαλψης, η επιμονή του γιατρού για υψηλής ποιότητας νοσηλεία, η αναπροσαρμογή της δραχμής και η άνοδος του τιμαρίθμου, ο ανταγωνισμός με τα μεγάλα Σανατόρια της Αττικής και ο ύποπτος ρόλος των ασφαλιστικών ταμείων συνοψίζουν επιγραμματικά τις κυριότερες αιτίες της χρεοκοπίας του ιδρύματος. Βλ. Μουγογιάννης, Ὁ Γεώργιος Καραμάνης 28-30. Γουργουλιάνης, Το Σανατόριο 66-68. Μόσχου, *Το Σανατόριο Πηλίου* 103-107. Πρβλ. ΓΑΚ Ν. Μαγνησίας, *Αρχείο Σανατορίου Γ. Καραμάνη*, Φακ. Αλληλογραφία, αρ. 1, 2, 3.

8. Μόσχου, *Το Σανατόριο Πηλίου* 107.

Ωστόσο, ύστατη στιγμή πνευματικής και καλλιτεχνικής αναλαμπής του Σανατορίου, κατά τη δύσκολη μεταπολεμική περίοδο, αποτελεί αναντίρρητα η μετατροπή δύο θαλάμων του κεντρικού κορμού του κτηριακού συγκροτήματος σε παρεκκλήσιο της Παναγίας «Ζωοδόχου Πηγής», αφιέρωση που συνάδει και με το όνομα του ιδρύματος (Εικ. 2). Οι πρωτοβουλίες για την ίδρυση του ναϋδρίου και οι εργασίες της ανακατασκευής και διακόσμησής του μπορούν να τοποθετηθούν μεταξύ των ετών 1952 και 1958[9]. Ακριβέστερα, από στοιχεία που εντοπίσαμε στο διασωθέν αρχειακό υλικό του ιδρύματος (έγγραφα, βιβλίο Ταμείου), που φυλάσσεται στα ΓΑΚ Ν. Μαγνησίας, διαφαίνεται ότι από το 1952 δημιουργείται «*λογαριασμὸς ναϊδρίου*»[10], προφανώς για τη συγκέντρωση των απαιτούμενων για την κατασκευή του εξόδων. Ο λογαριασμός αυτός ανατροφοδοτείται το 1953[11] και μεταφέρεται ως έχει τα επόμενα έτη, για να ενεργοποιηθεί τελικώς την άνοιξη του 1956[12], περίοδο στην οποία μπορούμε να τοποθετήσουμε, με αρκετή ασφάλεια, τη διαμόρφωση των δύο συνεχόμενων θαλάμων νοσηλείας σε παρεκκλήσιο, με την κατάργηση της μεταξύ τους μεσοτοιχίας[13]. Η τελευταία καταγεγραμμένη δαπάνη για το παρεκκλήσιο το έτος 1958[14] αφορά πιθανόν στο κόστος των τελικών εργασιών ευπρεπισμού και διακόσμησης του χώρου (ελαιοχρωματισμοί, τέμπλο, τοιχογράφηση). Την υπόθε-

9. Τη διαμόρφωση του παρεκκλησίου το 1952 υποστηρίζει ο Δ. Γαλανός, ενώ ο Γ. Μουγογιάννης την τοποθετεί περί το 1957, βλ. αντιστοίχως, Γαλανός, Το συγκρότημα των κτιρίων 102. Μουγογιάννης, Ὁ Γεώργιος Καραμάνης 30.

10. Διατηρείται η ορθογραφία του πρωτοτύπου. Η αξία του λογαριασμού ανέρχεται σε 680 ν. δρχ., βλ. ΓΑΚ Ν. Μαγνησίας, *Αρχείο Σανατορίου Γ. Καραμάνη*, Βιβλία, αρ. 40 (Ταμείου 1951-1958), 45.

11. Τον Ιανουάριο του 1953 προστίθενται 388 ν. δρχ, και τον Ιούνιο του ίδιου έτους άλλες 200 ν. δρχ. (σύνολο 1.468 ν. δρχ.), βλ. ΓΑΚ Ν. Μαγνησίας, *Αρχείο Σανατορίου Γ. Καραμάνη*, Βιβλία, αρ. 40 (Ταμείου 1951-1958), 45. Πρβλ. και έντυπη ανακοίνωση του ιδρύματος με χρονολογία 1953, στην οποία ρητώς αναφέρεται ότι τα χρήματα από τη φιλοξενία των συγγενών των νοσηλευομένων στον ξενώνα του Σανατορίου θα «*περιέρχονται στὸ ταμεῖο τοῦ ναϊδρίου*» (ΓΑΚ Ν. Μαγνησίας, *Αρχείο Σανατορίου Γ. Καραμάνη*, Φακ. Αλληλογραφία, αρ. 3).

12. Τον Μάρτιο του 1956 στο βιβλίο του Ταμείου γίνεται μνεία για έξοδα «*ἐγκαταστάσεως ναϊδρίου*», βλ. ΓΑΚ Ν. Μαγνησίας, *Αρχείο Σανατορίου Γ. Καραμάνη*, Βιβλία, αρ. 46 και αρ. 40, σ. 45.

13. Πρβλ. έγγραφο αίτημα του Γ. Καραμάνη για επιχορήγηση επισκευών στο Σανατόριο μετά τους σεισμούς του 1955, ΓΑΚ Ν. Μαγνησίας, *Αρχείο Σανατορίου Γ. Καραμάνη*, Φακ. Αλληλογραφία, αρ. 2 . Εξάλλου, ως «*προσφάτως*» ιδρυθέν χαρακτηρίζει το παρεκκλήσιο ο Γ. Καραμάνης στην αυτόγραφη διαθήκη του τον Οκτώβριο του 1957, βλ. Μόσχου, *Το Σανατόριο Πηλίου* 111.

14. Το ποσό ανέρχεται σε 2.646 ν. δρχ., ΓΑΚ Ν. Μαγνησίας, *Αρχείο Σανατορίου Γ. Καραμάνη*, Βιβλία, αρ. 46. Ευχαριστώ θερμά την οικονομολόγο Κ. Ιορδανίδου, για τη βοήθειά της στη διερεύνηση των δεδομένων στα λογιστικά βιβλία του ιδρύματος.

σή μας ενισχύει η ευανάγνωστη επιγραφή ιστόρησης[15] του παρεκκλησίου στο βόρειο τοίχο του, πλάι στην τοξωτή θύρα εισόδου (Εικ. 3), στην οποία ο γιατρός Γ. Καραμάνης αναγράφεται ως κτήτορας, ενώ την τοιχογράφηση υπογράφει ο ζωγράφος Απόστολος Φιλίππου το Σεπτέμβριο του 1958.

Το κατάγραφο εσωτερικά παρεκκλήσιο διασώζει ένα ενδιαφέρον για την εποχή του δείγμα της νεοελληνικής εκκλησιαστικής ζωγραφικής, το οποίο από πλευράς εικονογραφίας και ύφους συνεχίζει δημιουργικά την επιστροφή στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή παράδοση, όπως την οραματίστηκαν και την υπηρέτησαν σημαντικοί καλλιτέχνες της Γενιάς του '30, με εισηγητή τον Κωστή Παρθένη (1878-1967) και πρωτοπόρους τον Σπύρο Παπαλουκά (1892-1957), τον Φώτη Κόντογλου (1895-1965), τον Αγήνορα Αστεριάδη (1898-1977), τον Σπύρο Βασιλείου (1903-1985), τον Πολύκλειτο Ρέγκο (1908-1984)[16]. Εξάλλου, ο Απόστολος Φιλίππου (1923-1972), απόφοιτος με έπαινο από την Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών την άνοιξη του 1958[17], φαίνεται ότι, φοιτητής ακόμη, εντάχθηκε στον ευρύτερο κύκλο των βοηθών-μαθητών του Κόντογλου, καθώς, σύμφωνα με μαρτυρίες φίλων και συγγενών του[18], είναι πιθανόν να εργάστηκε μαζί του στις τοιχογραφίες του παρεκκλησίου του Αγίου Γεωργίου στο ναό του Αγίου Κωνσταντίνου Ομονοίας (1950/52) και στον Άγιο Γεώργιο Κυψέλης (1954/55)[19]. Θα πρέπει τέλος να επισημανθεί ότι ο εντοίχιος διάκοσμος του παρεκκλησίου της Ζωοδόχου Πηγής το 1958 –έτος αποφοίτησης του Α. Φιλίππου από την ΑΣΚΤ– αποτελεί προφανώς το πρώτο ολοκληρωμένο

---

15. Η επιγραφή είναι μικρογράμματη, ορθογραφημμένη, σε έξι στίχους: + *Οὗτος ὁ ναός / ἔγινε ὑπό τ(οῦ) / ἱδρυτ(οῦ) τ(οῦ) σανα- / τορί(ου) Γ. Καραμά- / νη. Ἱστορήθη δε ὑπό Α. Φιλίππ(ου) / 17/9/58* +

16. Για το θέμα, βλ. πρόχειρα *Βυζάντιο και Νεώτερη Τέχνη. Η πρόσληψη της βυζαντινής τέχνης στην ελληνική ζωγραφική του α΄ μισού του 20ού αιώνα*, Κατάλογος Έκθεσης, Αθήνα 2009, 13-43, με παλαιότερη βιβλιογραφία.

17. ΓΑΚ Ν. Μαγνησίας, *Αρχείο Αποστόλου Φιλίππου*, Φακ. 1, αρ. 65, όπου στο πιστοποιητικό σπουδών του Α. Φιλίππου με χρονολογία 16 Μαΐου 1958, σημειώνονται οι διακρίσεις: α) Επαίνου ημιγύμνου και β) Επαίνου γυμνού. Για τον ζωγράφο βλ. επίσης, Φ. Ν. Βογιατζή, *Η θεσσαλική ζωγραφική (1500-1980)*, Αθήνα 1980, 282-283.

18. Τις πληροφορίες οφείλω στους κ. κ. Α. Παπαποστόλου, Ι. Καραθανάση, Ι. Τσιλιβίδη, Β. Θεοδωρόπουλο, Κ. Νησιώτη και Ι. Γιαννακό, τους οποίους και ευχαριστώ θερμά.

19. Για τους δύο ναούς βλ. αντιστοίχως, Γ. Σ. Μαστορόπουλος, «Ἀναγραφή ζωγραφικῶν ἔργων του», στο: *Μνήμη Κόντογλου, Δέκα χρόνια ἀπὸ τὴν κοίμησή του. Κείμενα γιὰ τὸ πρόσωπο καὶ τὸ ἔργο του μὲ εἰκόνες καὶ σχέδια τοῦ ἴδιου*, Ἀθῆναι 1975, 300-301 και 303-304 (στο εξής Μαστορόπουλος, Ἀναγραφή ἔργων). Βλ. επίσης, Ν. Ζίας, *Φώτης Κόντογλου ζωγράφος*, Ἀθήνα 1976, 124 και 134, αντιστοίχως (στο εξής: Ζίας, *Κόντογλου*), όπου στην εικονογράφηση του ναού της Κυψέλης επιβεβαιώνεται η συμμετοχή πολλών βοηθών και μαθητών του Κόντογλου, χωρίς ωστόσο να κατονομάζεται ο Α. Φιλίππου. Πρβλ. και Ι. Στουφή-Πουλημένου, «Ὁ Φώτης Κόντογλου ἁγιογραφεῖ στόν Ἅγιο Γεώργιο Κυψέλης» στο: *Ἀπό τούς Ναζαρηνούς στόν Φ. Κόντογλου, Θέματα νεοελληνικῆς ζωγραφικῆς*, Ἀθῆναι 2007, 76-83.

και ενυπόγραφο έργο του στο πεδίο της εκκλησιαστικής ζωγραφικής.

Σύγχρονο της διακόσμησης του παρεκκλησίου της Ζωοδόχου Πηγής είναι και το καλαίσθητο ξύλινο τέμπλο με τη γραπτή φυτική διακόσμηση. Για την επιλογή των διακοσμητικών του μοτίβων ο Απόστολος Φιλίππου συνδυάζει με επιτυχία στοιχεία από τη βυζαντινή και τη λαϊκή τέχνη με αναφορές στην πλούσια τοπική παράδοση: κάνιστρα με άνθη και φυλλοφόρους βλαστούς αποτυπώνονται στα θωράκια, στα πανωθωράκια και στα τύμπανα των τοξυλίων πάνω από τις δεσποτικές εικόνες του τέμπλου[20]. Ωστόσο, η γραφή του ζωγράφου μας, ελεύθερη, ανάλαφρη, νεωτερική τόσο στο σχεδιασμό των άνθινων μοτίβων όσο και στη λιτή χρωματική τους διαπραγμάτευση (καστανέρυθρο, ώχρα, γκρι), αποκαλύπτει ήδη το εγχείρημα «διερμηνείας» των προτύπων του.

Στους χώρους που διαμορφώνονται, μετά την τοποθέτηση του τέμπλου, ο Απόστολος Φιλίππου αναπτύσσει ένα λιτό σε ποικιλία συνθέσεων, αλλά συγκροτημένο και μεστό, από πλευράς νοημάτων και συμβολισμών, εικονογραφικό πρόγραμμα (Εικ. 3). Στον κυρίως ναό το κέντρο της επίπεδης, γκριζογάλανης και έναστρης οροφής καταλαμβάνει μετάλλιο με τον *Χριστό Παντοκράτορα* (Εικ. 4), τον οποίο δορυφορούν στηθαίοι με κώδικες στα χέρια οι τέσσερις *ευαγγελιστές*, τοποθετημένοι σε ισάριθμα –μικρότερα σε διάμετρο– μετάλλια. Αξίζει να επισημανθεί εδώ ότι η απεικόνιση των ευαγγελιστών στηθαίων και σε μετάλλια συνιστά στοιχείο εικονογραφικού αρχαϊσμού[21], καθώς δεν απαντά συχνά στα λοφία των βυζαντινών τρουλαίων ναών. Δεν είναι ίσως χωρίς σημασία ότι στα περιορισμένα βυζαντινά παραδείγματα[22] συγκαταλέγεται η Όμορφη Εκκλησιά στην Αθήνα (13ου αι.), μνημείο με ιδιαίτερη επίδραση στο έργο του Φ. Κόντογλου, το οποίο πιθανότατα γνώριζε και ο Α. Φιλίππου[23].

---

20. Παρόμοια μοτίβα εντοπίσαμε σε ιχνογράφημα στο αρχείο του ζωγράφου, βλ. ΓΑΚ Ν. Μαγνησίας, *Αρχείο Α. Φιλίππου*, Φακ. 1, αρ. 16. Για ανάλογα θέματα σε πηλιορείτικα τέμπλα, βλ. Κ. Μακρής, *Ἡ Λαϊκὴ Τέχνη τοῦ Πηλίου*, Ἀθῆναι 1974, 110, 135, 141, 173-180, όπου παραδείγματα από το τέμπλο της Αγίας Μαρίνας στον Κισσό (1793). Παρόμοια διακοσμητικά θέματα υιοθετεί νωρίτερα ο Φ. Κόντογλου στις τοιχογραφίες του Αγίου Ανδρέα Κάτω Πατησίων (1950) (Ζίας, *Κόντογλου* 123-124, εικ. 360, 363, 365) και στο τέμπλο του Αγίου Γεωργίου Ομονοίας (1950/52) (προσωπικό αρχείο), όπως και ο Α. Αστεριάδης (Α. Παναγιωτουνάκου-Πατσουμά, «Εκκλησιαστική ζωγραφική», στο *Αγήνωρ Αστεριάδης, Ζωγραφική-Χαρακτική*, εκδ. Δήμου Αθηναίων-Δήμου Λάρισας, Αθήνα χ.χ. [1998], 32).

21. Ανάλογα παραδείγματα του 10ου αιώνα, πριν ακόμη αποκρυσταλλωθεί η απεικόνιση των ενθρόνων ευαγγελιστών, βλ. Γκιολές, *Ὁ βυζαντινὸς τροῦλλος καὶ τὸ εἰκονογραφικό του πρόγραμμα*, Ἀθήνα 1990, 192-193 (στο εξής, Γκιολές, *Ὁ βυζαντινὸς τροῦλλος*).

22. Μ. Ασπρά-Βαρδαβάκη και Μ. Εμμανουήλ, *Η Μονή της Παντάνασσας στο Μυστρά. Οι τοιχογραφίες του 15ου αι.*, Αθήνα 2005, 167-169, όπου συγκεντρωμένα παραδείγματα.

23. Α. Βασιλάκη-Καρακατσάνη, *Οἱ τοιχογραφίες τῆς Ὄμορφης Ἐκκλησιᾶς στὴν Ἀθήνα*, Ἀθήνα 1971, πίν. 2β και 20. Σε στηθάρια εξάλλου, απεικόνισε ο Φ. Κόντογλου τους ευαγγελι-

Στους πλάγιους τοίχους, η εικονογράφηση αρχίζει σε απόσταση 1,50 μ. από το δάπεδο και πάνω από πλατιά διακοσμητική ζώνη με γραπτή μίμηση ορθομαρμάρωσης. Στο βόρειο και νότιο τοίχο η εικονογραφική διάταξη των ευάριθμων παραστάσεων περιορίζεται σε μία μόνον ζώνη με αγίους σε μετάλλια, την οποία επιστέφει πλατιά διακοσμητική ταινία με παγώνια ή ελάφια εκατέρωθεν περιραντηρίων και πλούσια φυτική διακόσμηση (Εικ. 3). Εντός των μεταλλίων, κατά μήκος του βόρειου τοίχου, εικονίζονται ανά ζεύγη οι άγιοι *Κοσμάς και Δαμιανός* (Εικ. 5), *Δημήτριος και Μαρίνα*, ενώ τον χώρο πάνω από την τοξωτή θύρα εισόδου στο παρεκκλήσιο καλύπτει η παράσταση της *Φιλοξενίας του Αβραάμ* (Εικ. 6). Κατ' αντιστοιχία, στα μετάλλια του νοτίου τοίχου διατάσσονται ανά ζεύγη οι άγιοι *Κωνσταντίνος και Ελένη, Θεοδότη* και *Προκόπιος*, ενώ ολόσωμη απεικονίζεται, πλάι στο ΝΔ πεσσό, η αγία *Αικατερίνη* (Εικ. 7). Δίπλα της, ορθόκορμοι οι άγιοι *Παντελεήμων και Γεώργιος* (Εικ. 8) καλύπτουν τις δύο όψεις του πεσσού, ολοκληρώνοντας την εικονογράφηση της νότιας πλευράς του κυρίως ναού. Στο δυτικό τοίχο κυριαρχεί με τις εντυπωσιακές της διαστάσεις η παράσταση της *Ανάστασης* του Χριστού (Εικ. 3, 9), ενώ εκατέρωθεν αυτής διατάσσονται καθ' ύψος ανά δύο στηθάρια, στα οποία απεικονίζονται αντικρυστά οι αρχαγγέλοι *Μιχαήλ* και *Γαβριήλ* και οι Πρωτοκορυφαίοι απόστολοι *Πέτρος* και *Παύλος* (Εικ. 3, 10).

Το εικονογραφικό πρόγραμμα του Ιερού, αυτοτελές στο περιεχόμενό του και με χαρακτήρα λειτουργικό-ευχαριστιακό, παρέμεινε –για άγνωστους λόγους– ημιτελές. Στον ανατολικό τοίχο (Εικ. 3) ξεχωρίζει, οριοθετημένη με πλατύ διακοσμητικό πλαίσιο, η επιφάνεια που ήταν προορισμένη να δεχτεί την παράσταση της *Θεοτόκου βρεφοκρατούσας*, πιθανότατα στον τύπο της Ζωοδόχου Πηγής, ώστε να συνάδει και με την αφιέρωση του παρεκκλησίου. Η τοιχογράφηση δεν ολοκληρώθηκε ποτέ, με αποτέλεσμα η επιφάνεια να παραμένει κενή. Κάτω από αυτήν, στη θέση δηλαδή των συλλειτουργούντων ιεραρχών, ο Α. Φιλίππου τοποθετεί συμμετρικά ανά δύο τις μορφές τεσσάρων Πατέρων της Εκκλησίας, οι οποίοι απεικονίζονται στηθαίοι σε μετάλλια, με κώδικα στο χέρι και αυστηρά μετωπικοί, σύμφωνα με την παλαιότερη εικονογραφική παράδοση[24]: ο *Μέγας Βασίλειος* γειτνιάζει στο κέντρο του ανατολικού τοίχου με τον *Ιωάννη τον Χρυσόστομο*, ως συγγραφείς Λειτουργιών[25], ενώ δίπλα τους βρίσκονται α-

---

στές στα σφαιρικά τρίγωνα του ναΐσκου του Αγίου Γεωργίου Ομονοίας (1950/52) (Μαστορόπουλος, Ἀναγραφή ἔργων 300), διακόσμηση την οποία είχε πιθανόν υπόψη του ο Α. Φιλίππου (βλ. αυτόθι, σ. 4).

24. Ἀ. Γ. Μαντᾶς, *Τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τοῦ ἱεροῦ Βήματος τῶν μεσοβυζαντινῶν ναῶν τῆς Ἑλλάδας (843-1204)*, Ἀθῆνα 2001, 135 κ.ε, 145 κ.ε., 159, με προγενέστερη βιβλιογραφία (στο εξής Μαντᾶς, *Τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα*).

25. Μαντᾶς, *Τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα* 152-153. Χ. Κωνσταντινίδη, *Ὁ Μελισμός. Οἱ συλλειτουργοῦντες ἱεράρχες καὶ οἱ ἄγγελοι-διάκονοι μπροστὰ στὴν Ἁγία Τράπεζα μὲ τὰ τίμια*

ντιστοίχως οι ιεράρχες *Γρηγόριος* –προφανώς ο Θεολόγος[26]– και *Κύριλλος Αλεξανδρείας*. Μόνον που ο τελευταίος, εκ παραδρομής ή λόγω της απειρίας του νέου ζωγράφου, αναφέρεται ως *Αθανάσιος ο Μέγας*. Ωστόσο, τα ιδιαίτερα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά του αγίου με την οξύληκτη καστανή γενειάδα, αλλά και το ένσταυρο κάλυμμα της κεφαλής, το οποίο κατά κανόνα φορά ο Κύριλλος τόσο σε βυζαντινές όσο και σε μεταβυζαντινές απεικονίσεις του, δεν αφήνουν αμφιβολίες για την ταύτισή του με τον Αλεξανδρινό ιεράρχη[27].

Στο χώρο της Πρόθεσης και του Διακονικού (Εικ. 3), κάτω από γραπτά τοξωτά πλαίσια, προβάλλονται αντιστοίχως οι παραστάσεις της *Άκρας Ταπείνωσης* και του *Χριστού Μεγάλης Βουλής Αγγέλου*, ενώ στο βόρειο τοίχο του Ιερού απεικονίζονται ολόσωμοι ο Προφήτης *Μωϋσής* και ο διάκονος και Πρωτομάρτυρας *Στέφανος* (Εικ. 11). Απέναντί τους, κατ' αντιστοιχία, τις δύο όψεις του ΝΑ πεσσού καταλαμβάνουν η ολόσωμη μορφή του διακόνου *Λαυρεντίου* και ο Προπάτορας του Χριστού *Μελχισεδέκ*, ο οποίος ωστόσο παριστάνεται ημίτομος. Δίπλα του, στο νότιο τοίχο, απεικονίζεται επίσης ημίσωμος ο Προφήτης *Ααρών* (Εικ. 12).

Από τη σύντομη αυτή παρουσίαση του εικονογραφικού προγράμματος του ναΐσκου της Ζωοδόχου Πηγής γίνεται φανερό ότι ο Α. Φιλίππου, ως προς τη διευθέτηση των παραστάσεων, παρακολουθεί λύσεις καθιερωμένες από τη μακρόχρονη βυζαντινή και μεταβυζαντινή παράδοση. Κύριο χαρακτηριστικό του διακόσμου αποτελεί η απουσία των αφηγηματικών σκηνών του Δωδεκαόρτου, από τις οποίες στο παρεκκλήσιο απεικονίζεται μόνον η *Εἰς Ἅδου Κάθοδος τοῦ Χριστοῦ*. Ωστόσο, αν η ελευθερία του ζωγράφου αφορά στην επιλογή των παραστάσεων, το ταλέντο του διαφαίνεται στον τρόπο με τον οποίο προσαρμόζει με ευρηματικότητα τα θέματά του στις αρχιτεκτονικές επιφάνειες που διαθέτει, μετατρέποντας με τη δύναμη του χρωστήρα του τους μετασκευασμένους θαλάμους του Σανατορίου σε χώρο λατρείας και προσευχής.

δῶρα ἤ τὸν εὐχαριστιακὸ Χριστό, Θεσσαλονίκη 2008, 125-126 (στο εξής, Κωνσταντινίδη, *Μελισμός*).

26. Σε συνδυασμό και με τη θέση του δίπλα στο Μέγα Βασίλειο και πλησίον του Ιωάννη του Χρυσόστομου. Για τη συναπεικόνιση των Τριών Ιεραρχών στον ημικύλινδρο της αψίδας, ιδίως μετά τη θέσπιση κοινής εορτής τους το 1028, βλ. Κωνσταντινίδη, *Μελισμός* 125-126, 132-133. Μαντᾶς, *Τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα* 152-154. Ωστόσο, αξίζει να επισημανθεί ότι ο φυσιογνωμικός τύπος του αγίου Γρηγορίου με την καστανόχρωμη στρογγυλή γενειάδα παρεκκλίνει ελαφρώς από το συνήθη τύπο του γέροντος ιεράρχη που περιγράφουν ο Διονύσιος εκ Φουρνά και ο Φ. Κόντογλου, βλ. Ἀ. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς, *Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης*, Ἁγία Πετρούπολη 1909, 154. Φ. Κόντογλου, *Ἔκφρασις*, τ. Α′, Ἀθῆναι ²1979, 130, 132 (στο εξής, Κόντογλου, *Ἔκφρασις*, τ. Α′).

27. Για τις εικονίσεις του αγίου, βλ. *LCI* 6, 19-21 (U. Knoben). Για το ένσταυρο κάλυμμα της κεφαλής του, βλ. Κωνσταντινίδη, *Μελισμός* 131-132. Πρβλ. Κόντογλου, *Ἔκφρασις*, τ. Α′ 133, 136, 358-359.

Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν στο Ιερό οι παραστάσεις της *Άκρας Ταπείνωσης* και του *Χριστού Μεγάλης Βουλής Αγγέλου*, τις οποίες ο ζωγράφος μας απεικονίζει κάτω από γραπτά τόξα, ορίζοντας έτσι με εικαστικά και μόνον μέσα τις κόγχες αντιστοίχως της Πρόθεσης και του Διακονικού, όπου συνήθως απεικονίζονται τα δύο αυτά θέματα[28]. Κατά τον ίδιο τρόπο, η συναπεικόνιση του *Παντοκράτορος* και των τεσσάρων *ευαγγελιστών* στην επίπεδη οροφή του παρεκκλησίου (Εικ. 3, 4) ανακαλεί με επιτυχία την εικονογραφική τους διάταξη στους βυζαντινούς τρουλαίους ναούς[29]. Από την άλλη, ο καλοζυγισμένος σχηματισμός των μεταλλίων του Παντοκράτορος και των τεσσάρων ευαγγελιστών θυμίζει παρόμοιες συνθέσεις από την πλούσια παράδοση των βυζαντινών χειρογράφων[30] ή των χαρακτικών που κοσμούν τα πρωτόφυλλα των έντυπων εκδόσεων των Ευαγγελισταρίων και των Τετραευαγγέλων στα τέλη του 19^{ου} αιώνα[31].

Η επιλογή πάλι της *Φιλοξενίας του Αβραάμ* (Εικ. 6), της *Ανάστασης* (Εικ. 9) και ορισμένων αγίων φαίνεται επηρεασμένη από το περιβάλλον του Σανατορίου, τους ανθρώπους του και το έργο προσφοράς που αυτοί επιτελούσαν. Επιχειρώντας λοιπόν μια ερμηνευτική προσέγγιση του προγράμματος θα λέγαμε πως την ιδιαιτερότητα του χώρου, στον οποίο βρίσκεται ο ναός, απηχεί καταρχήν η απεικόνιση των *αγίων Αναργύρων Κοσμά* και *Δαμιανού* (Εικ. 5), της μητέρας τους *αγίας Θεοδότης* και του ιαματικού *Παντελεήμονος*. Επίσης, η επιλογή των *αγίων Γεωργίου* (Εικ. 8) και *Κωνσταντίνου* στον κυρίως ναό δεν αποκλείεται να σχετίζεται με το όνομα του ιδρυτή του Σανατορίου Γεωργίου Καραμάνη και αυτό του ανεψιού και πιστού συνεργάτη του Κωνσταντίνου Κούμουλου, πνευμονολόγου. Η τοποθέτηση πάλι της *Φιλοξενίας του Αβραάμ* (Εικ. 6), παράστασης με ξεκάθαρο δογματικό-ευχαριστιακό περιεχόμενο και προέλευση λειτουργική, πάνω από τη θύρα εισόδου στο ναό και όχι στο

---

28. Η *Άκρα Ταπείνωση* απαντά στην Πρόθεση ήδη από το 13^{ο} αιώνα, S. Dufrenne, «L'enrichissement du programme iconographique dans les églises byzantines du XIIIe siècle», *Symposium de Sopočani*, Belgrade 1967, 39-40. Πρβλ. S. Dufrenne, «Images du décor de la Prothèse», *REB* XXVII (1968), 297 κ.ε. Την ίδια θέση προτείνει για την απεικόνιση της παράστασης και ο Φ. Κόντογλου, βλ. Κόντογλου, *Ἔκφρασις*, τ. Α΄ 140. Το αποκαλυπτικό θέμα του Χριστού *Μεγάλης Βουλής Αγγέλου* απαντά στο χώρο του Διακονικού (κόγχη, θόλος) κυρίως από το 16^{ο} αιώνα και εξής, ιδιαίτερα σε τοιχογραφίες μνημείων της βορειοδυτικής Ελλάδος, βλ. Α. Καραμπερίδη, *Η Μονή Πατέρων και η ζωγραφική του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα στην περιοχή της Ζίτσας Ιωαννίνων*, Ιωάννινα 2009, 63, όπου αναφέρονται σχετικά παραδείγματα.

29. Γκιολές, *Ὁ βυζαντινὸς τροῦλλος* 55-56, 192-199.

30. Όπως το τετραευάγγελο στη Biblioteca Palatina στην Πάρμα (11^{ος} αι.), Γ. Γαλάβαρης, *Ελληνική Τέχνη. Ζωγραφική βυζαντινών χειρογράφων*, Αθήνα 1995, αρ. 112.

31. Χ. Μαλτέζου, *Χαρακτικὰ τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἰνστιτούτου τῆς Βενετίας*, Βενετία 2000, 51, 52.

χώρο του ιερού[32], δεν αποτελεί καινοτομία, καθώς σε ανάλογη θέση στη λιτή ή στον κυρίως ναό απεικονίζεται η σκηνή ήδη από το 16ο αιώνα σε κορυφαία μνημεία της κρητικής ζωγραφικής παράδοσης[33]. Η ένταξη ωστόσο, της παράστασης αυτής στο εικονογραφικό πρόγραμμα του παρεκκλησίου φαίνεται ως να υπενθυμίζει, με αφορμή το παλαιοδιαθηκικό αυτό γεγονός, την προσφορά και το φιλόξενο πνεύμα των συντελεστών του Σανατορίου, οι οποίοι επί σειρά ετών υποδέχτηκαν πλήθος ασθενών, απομονωμένων τότε όχι μόνο από τον κοινωνικό περίγυρο, αλλά και από αυτό το οικογενειακό τους περιβάλλον.

Παρομοίως, ο πάσχων Χριστός της *Άκρας Ταπείνωσης* στην Πρόθεση λειτουργεί παρηγορητικά για τους αρρώστους του Σανατορίου –επιφορτισμένοι οι ίδιοι με τον σταυρό της δικής τους ασθένειας–, ενώ ο αποκαλυπτικός *Χριστός Μεγάλης Βουλής Άγγελος* στο Διακονικό, θριαμβική παράσταση του Ενσαρκωθέντος και Αναστάντος Λόγου του Θεού και των προφητικών οραμάτων[34], διατηρεί ζωντανή την πίστη στο Θεό που είναι «*ἰσχυρός, ἐξουσιαστής, Πατὴρ τοῦ Μέλλοντος Αἰῶνος*», όπως αναγράφεται στο ειλητάριο που κρατεί[35]. Την έννοια του χριστιανικού παραδείσου και τη μετοχή των ψυχών στη θεϊκή αλήθεια και ζωή υποβάλλουν ακόμη και διακοσμητικά θέματα, όπως τα παγώνια –σύμβολα αθανασίας– και τα ελάφια –σύμβολα των ψυχών– τα οποία εικονίζονται να γεύονται το *ζωοποιὸν ὕδωρ* από αναβλύζοντες πίδακες στις φρίζες κατά μήκος της βόρειας και νότιας πλευράς του ναϋδρίου[36].

Από την άλλη, οι μεγάλες διαστάσεις της οριοθετημένης θέσης για την Παναγία βρεφοκρατούσα στην ανατολική πλευρά του παρεκκλησίου φανερώνουν πιθανότατα την πρόθεση του ζωγράφου μας να δημιουργήσει μία ακόμη σύνθεση «μνημειακή», αντίστοιχη της Ανάστασης στο δυτικό τοίχο, τονίζοντας –στον κάθετο άξονα του ναϋδρίου– την Ενσάρκωση ως προϋπόθεση της εν Χριστώ σωτηρίας και την Ανάσταση ως την εσχατολογική της προσδοκία.

Τον τόνο όμως στο εικονογραφικό πρόγραμμα του παρεκκλησίου δίνει α-

---

32. Στο εικονογραφικό πρόγραμμα του Βήματος εντάσσεται η παράσταση ήδη από τα πρωτοχριστιανικά χρόνια, Μαντᾶς, *Τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα* 188-189.

33. Η σκηνή τοποθετείται στην ίδια θέση με αυτή του παρεκκλησίου μας στη Μονή Δοχειαρίου (1568), ενώ πάνω από τη θύρα εισόδου στο ναό αλλά στο χώρο της λιτής απεικονίζεται στη Μονή Διονυσίου (1547), βλ. G. Millet, *Monuments de l'Athos. I. Les peintures*, Paris 1927, πίν. 239.3 και 206.2 αντιστοίχως (στο εξής: Millet, *Athos*).

34. Για το αναστάσιμο περιεχόμενο της παράστασης του *Χριστού Μεγάλης Βουλής Αγγέλου*, βλ. S. der Nersessian, «Notes sur quelques images se rattachant au thème du Christ-Ange», *CahArch* 13 (1962), 215-216.

35. *Ἡσαΐας* 9,6.

36. Για το θέμα βλ. T. Velmans, «L'iconographie de la "Fontaine de Vie" dans la tradition Byzantine à la fin du Moyen Age», στο: *Byzance, les Slaves et l'Occident, Etudes sur l'art paléochrétien et médiévale*, London 2001, 60, 64.

ναμφισβήτητα η *Εἰς Ἅδου Κάθοδος τοῦ Χριστοῦ* (Εικ. 9), η οποία με τις μνημειακές της διαστάσεις και το εκτενές λειτουργικό κείμενο που αναγράφεται στον κάμπο της παράστασης[37], υπογραμμίζει το ελπιδοφόρο μήνυμα της Ανάστασης και της αιωνίου ζωής σε ένα χώρο, όπου ο θάνατος αποτελούσε καθημερινή και ενίοτε αναπόφευκτη πραγματικότητα. Στο πλαίσιο αυτό, κατανοούμε τον τολμηρό νεωτερισμό του ζωγράφου μας να συναπεικονίσει το γιατρό Γεώργιο Καραμάνη και τον οικονομικό του διαχειριστή Βασίλη Τσιγκλιφή πλάι στους Πατριάρχες (Εικ. 13), καθώς η παρουσία τους στη σκηνή συνδέει με ενάργεια την εσχατολογική ελπίδα της Αναστάσεως με το εκάστοτε παρόν.

Από εικονογραφική άποψη εξάλλου, το στοιχείο αυτό, που ξαφνιάζει ευχάριστα τον επισκέπτη του παρεκκλησίου, αποτελεί και τη μοναδική καινοτομία στις κατά τα άλλα καθιερωμένες εικονογραφικές επιλογές του Α. Φιλίππου, τα εικονογραφικά πρότυπα των οποίων ανάγονται κυρίως σε πρωτοβυζαντινά, μεσοβυζαντινά ή υστεροβυζαντινά πρότυπα και λιγότερο σε μεταβυζαντινά.

Έτσι, για την απεικόνιση του Χριστού στην οροφή του παρεκκλησίου ο Α. Φιλίππου αναπαράγει τον οικείο και αυστηρά διαμορφωμένο από τη βυζαντινή εικονογραφική παράδοση τύπο του Παντοκράτορος[38] (Εικ. 4). Όμως η μεταφορά του προτύπου του δεν γίνεται μιμητικά, καθώς ο ζωγράφος μας τολμά και συνδυάζει με διάθεση εκλεκτική, στοιχεία από την παρακαταθήκη της παράδοσης αλλά και από το άμεσο πρότυπό του, που δεν είναι άλλο από την περίφημη εγκαυστική εικόνα του Παντοκράτορος Χριστού στο Σινά (6ος αι.)[39]. Αυτό υποδεικνύουν η ελαφρώς ασύμμετρη απόδοση των φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών του Κυρίου, η άνιση φωτοσκίαση των παρειών του, η πανομοιότυπη διάλιθη στάχωση του ευαγγελίου που κρατεί, κυρίως όμως η βαθιά «φιλάνθρωπη» έκφραση που αποπνέει, κατεξοχήν χαρακτηριστικό του Χριστού στο υψηλής ποιότητας πρότυπο του ζωγράφου μας, το οποίο έχει αποδοθεί σε εργαστήριο της Κωνσταντινούπολης.

Με αντίστοιχες όμως εικόνες από τη Μονή της Αγίας Αικατερίνης στο Σι-

37. Πρόκειται για το Αναστάσιμο Απολυτίκιο του β΄ ήχου: «*ὅτε κατῆλθες πρὸς τὸν / θάνατον ἡ ζωὴ ἡ ἀθάνα/τος, τότε τὸν Ἅδην ἐνέ/κρωσας τῇ ἀστραπῇ τῆς θε/ότητος· ὅτε δὲ καὶ τοὺς τεθνε/ώτας ἐκ τῶν καταχθο/νίων ἀνέστησας πᾶσαι / αἱ δυνάμεις τῶν ἐπουρα/νίων ἐκραύγαζον Ζωοδότα / Χριστὲ ὁ Θεὸς ἡμῶν δό/ξα σοι*».

38. Γκιολές, *Ὁ βυζαντινὸς τροῦλλος* 55-56. Τ. Παπαμαστοράκης, *Ὁ διάκοσμος τοῦ τρούλου τῶν ναῶν τῆς παλαιολόγειας περιόδου στὴ βαλκανικὴ χερσόνησο καὶ τὴν Κύπρο*, Ἀθῆναι 2001, 61-79, όπου συγκεντρωμένη η προηγούμενη βιβλιογραφία.

39. Γ. και Μ. Σωτηρίου, *Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ*, τ. Α΄-Β΄, Ἀθῆναι 1956, 1958, σ. 161-162, εικ. 174 (στο εξής, (Σωτηρίου, *Σινᾶ*). Πρβλ. *Σινᾶ. Οἱ θησαυροὶ τῆς Ἱ. Μονῆς Ἁγίας Αἰκατερίνης*, ἐπιμ. Κ. Α. Μανάφης, Ἀθήνα 1990, 92-93, εικ. 1-2 (Γ. Γαλάβαρης) (στο εξής, *Σινᾶ*). *Μυστήριον Μέγα καὶ Παράδοξον*, Ἀθήνα 2002, ἀρ. 52, σ. 188-189 (Ν. Χατζηδάκη), με προηγούμενη βιβλιογραφία (στό ἑξῆς: *Μυστήριον Μέγα*).

νά συνδέεται σειρά παραστάσεων του παρεκκλησίου. Ο Α. Φιλίππου δεν επισκέφτηκε ποτέ την ιστορική Μονή[40]. Πώς γνωρίζει την τέχνη των σιναϊτικών εικόνων; Ασφαλώς, η έκδοση του δίτομου έργου για τις εικόνες της Μονής Σινά από τον Γεώργιο και τη Μαρία Σωτηρίου το 1956 και 1958, δεν είναι χωρίς σημασία για τις επιλογές του ζωγράφου μας και την εφαρμογή τους στο εικονογραφικό πρόγραμμα του παρεκκλησίου[41]. Το στοιχείο αυτό, ενδεικτικό του επαγγελματισμού του νέου ζωγράφου, δείχνει τη συνεχή καλλιτεχνική του ενημέρωση, μέσα από σύγχρονά του επιστημονικά συγγράμματα με πλούσιο φωτογραφικό υλικό. Υποδεικνύει μάλιστα, τη σημασία ανάλογων εκδόσεων για τη διαμόρφωση της νεότερης εκκλησιαστικής ζωγραφικής, καθώς για τους νεοέλληνες ζωγράφους συνιστούν «πηγές» για την άντληση των εικονογραφικών τους προτύπων.

Η ρωμαλέα μορφή του *αγίου Γεωργίου* για παράδειγμα (Εικ. 8), αντλεί το πρότυπό της από το κεντρικό θέμα της εξαίρετης εικόνας του δημοφιλούς αγίου με σκηνές του βίου του στη Μονή Σινά, η οποία χρονολογείται στις αρχές του 13ου αιώνα[42]. Από το βυζαντινό πρότυπο ο Α. Φιλίππου μεταφέρει όχι μόνο τη στάση και τις λεπτομέρειες του διακόσμου της στρατιωτικής εξάρτυσης του αγίου, αλλά εν μέρει και το υψηλό ήθος της μορφής του. Είναι επίσης ενδεικτικό ότι, αν και η δημοσιευμένη φωτογραφία είναι ασπρόμαυρη, ο ζωγράφος μας, ακολουθώντας πιστά τις περιγραφές των Γ. και Μ. Σωτηρίου για τα χρώματα των ενδυμάτων του Καππαδόκη αγίου, αποδίδει το χιτώνα του πράσινο, τη χλαμύδα ερυθρά με πράσινα τα «ταβλία», το μετάλλινο θώρακα με ανταύγειες χρυσές, ενώ απομακρύνεται χρωματικά από το πρότυπό του μόνον σε σημεία που δεν συμπεριλαμβάνονται στην περιγραφή.

Για την απόδοση πάλι της αγίας *Αικατερίνης* (Εικ. 7) όρθιας και αυστηρά μετωπικής με βασιλικά ενδύματα και το σταυρό του μάρτυρα στο δεξιό χέρι, ο ζωγράφος μας ανατρέχει στην αντίστοιχη μεγάλων διαστάσεων εικόνα της Αλεξανδρινής αγίας με σκηνές του βίου της, η οποία χρονολογείται στις αρχές του 13ου αιώνα και συγκαταλέγεται στη συλλογή της Μονής Σινά[43]. Από τη συγκριτική παρατήρηση των δύο έργων διαπιστώνουμε ότι ο Α. Φιλίππου διαχειρίζεται με ελευθερία το πρότυπό του: συντάσσεται πλήρως στην επίπεδη απόδοση των ενδυμάτων της αγίας με τον ασπιδόμορφο λώρο, διαφοροποιείται ό-

40. Σύμφωνα με μαρτυρίες συγγενικών του προσώπων και φίλων.

41. Από το οικογενειακό περιβάλλον του ζωγράφου επιβεβαιώνονται και προσωπικές σχέσεις του Α. Φιλίππου με το ζεύγος Γ. και Μ. Σωτηρίου.

42. Σωτηρίου, *Σινᾶ*, σ. 149-151, εικ. 167. *Byzantium. Faith and Power (1261-1557)*, New York 2004, αρ. 228, σ. 372-373 (N. Patterson Ševčenko), με προηγούμενη βιβλιογραφία (στο εξής *Byzantium*).

43. Σωτηρίου, *Σινᾶ*, σ. 147-149, εικ. 166. Πρβλ. *Σινᾶ*, σ. 115, εικ. 46 (Ντ. Μουρίκη). *Byzantium* αρ. 201, σ. 341-343 (N. Patterson Ševčenko), με προηγούμενη βιβλιογραφία.

μως αισθητά στα αδρά φυσιογνωμικά της χαρακτηριστικά που προσδίδουν αυστηρότητα στο νεανικό της πρόσωπο, στη χρωματική διαπραγμάτευση της βασιλικής ενδυμασίας, στην παράλειψη των πρεπενδουλίων του διαδήματός της.

Από εικόνα μικρών διαστάσεων στη Μονή Σινά, αντιπροσωπευτική της πρώϊμης κομνήνειας τέχνης, με ολόσωμους τους αγίους Κοσμά και Δαμιανό[44] αντλεί ο Α. Φιλίππου τους φυσιογνωμικούς τύπους των δύο Αναργύρων αγίων στον βόρειο τοίχο του παρεκκλησίου (Εικ. 5), με εξαιρετική πιστότητα τόσο στα επιμέρους χαρακτηριστικά των προσώπων τους, στη σοβαρή τους έκφραση και στο υψηλό τους ήθος, όσο και σε αντιστοιχία χρωματική με το σεβαστό του πρότυπο.

Παρομοίως, η ολόσωμη παράσταση του αγίου Παντελεήμονος στο ΒΔ πεσσό φαίνεται να αποδίδει την αντίστοιχη απεικόνιση του ιαματικού αγίου σε εικόνα της Μονής Σινά με τους αγίους Κοσμά, Θεοδότη, Δαμιανό και Παντελεήμονα (τέλη 11ου-αρχές 12ου αι.)[45]. Από την ίδια εικόνα έλκει επίσης ο ζωγράφος μας το πρότυπό του και για την απεικόνιση της αγίας Θεοδότης στηθαίας σε μετάλλιο στο νότιο τοίχο του κυρίως ναού. Δίπλα της, ο άγιος Προκόπιος αποδίδεται σε φυσιογνωμικό τύπο στενά συνδεδεμένο με την απεικόνιση του αγίου σε σιναϊτική εικόνα με τους αγίους Προκόπιο, Δημήτριο και Νέστορα (11ος αι.), ενώ και τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά της στηθαίας σε μετάλλιο αγίας Μαρίνας, στον βόρειο τοίχο του κυρίως ναού, παραπέμπουν στο φυσιογνωμικό τύπο της ολόσωμης αγίας, η οποία απεικονίζεται πλάι στην αγία Αικατερίνη σε φορητή εικόνα του 11ου αιώνος στην ίδια Μονή[46]. Τέλος, παρά τη διαφορά στους φυσιογνωμικούς τύπους, εξαιρετική ομοιότητα διαπιστώνεται στις στάσεις, τις κινήσεις και τα ενδύματα του *προφήτη Μωϋσέως* και του *πρωτομάρτυρος Στεφάνου* (Εικ. 11) με τις αντίστοιχες απεικονίσεις τους σε δύο ακόμη έργα σιναϊτικής εικονογραφίας του 13ου αιώνα στη Μονή της Αγίας Αικατερίνης[47]. Τα τελευταία παραδείγματα είναι μάλιστα αποκαλυπτικά του τρόπου, με τον οποίο ο ζωγράφος μας χειρίζεται κάποιες φορές τα πρότυπα των συνθέσεών του, αντλώντας δηλαδή επιλεκτικά στοιχεία από περισσότερα του ενός υποδείγματα και δημιουργώντας με τη δύναμη του χρωστήρα του νέα και, ως ένα βαθμό, αυτονομημένα έργα.

Από την άλλη, στη σκηνή της *Καθόδου του Χριστού στον Άδη* (Εικ. 9), ακολουθείται εικονογραφικό πρότυπο γνωστό από κορυφαία μνημεία του 11ου αιώνα, όπως τα καθολικά των Μονών Οσίου Λουκά και Δαφνίου και της Νέας

44. Σωτηρίου, *Σινᾶ*, σ. 96-97, εικ. 84.
45. Σωτηρίου, *Σινᾶ*, σ. 97-98, εικ. 85.
46. Σωτηρίου, *Σινᾶ*, σ. 64, εικ. 47 (Προκόπιος) και σ. 68, εικ. 50 (Μαρίνα).
47. Σωτηρίου, *Σινᾶ*, σ. 175-176, εικ. 193 (Μωϋσής) και σ. 179-180, εικ. 197 (Στέφανος).

Μονής της Χίου, όπου στη σκηνή της Ανάστασης ο Χριστός ανασύρει από τον τάφο τον Αδάμ, ενώ πίσω του, όρθια και σε στάση δέησης, εικονίζεται η Εύα[48]. Ωστόσο, η δραματικότητα με την οποία αποδίδεται η παράσταση στο παρεκκλήσιο του Σανατορίου παραπέμπει σε παλαιολόγεια υποδείγματα του τύπου, όπως η εξαίρετη *Εἰς Ἅδου Κάθοδος* του Χριστού στο Πρωτάτο (π. 1290)[49]. Για την ακρίβεια, ο Α. Φιλίππου φαίνεται να αντιγράφει τον πυρήνα της σύνθεσής του από το αντίστοιχο εικονίδιο της Ανάστασης στο εξαίρετο ψηφιδωτό δίπτυχο με σκηνές Δωδεκαόρτου στο Museo dell'Opera del Duomo στη Φλωρεντία, το οποίο χρονολογείται στο πρώτο τέταρτο του 14ου αιώνα[50]. Οι ομοιότητες των δύο έργων εντοπίζονται τόσο στη γενική διευθέτηση της σκηνής όσο και σε επιμέρους στοιχεία που εντείνουν τον εσωτερικό ρυθμό της σύνθεσης, όπως είναι στο επίκεντρο της σκηνής η δυναμική στάση του Χριστού που ανασύρει από τον τάφο τον Αδάμ, με τρόπο ώστε οι δύο αντιμέτωπες μορφές να σχηματίζουν με τις έντονες κάμψεις των σωμάτων τους αντικριστά ημικύκλια, τα διασταυρούμενα γεμάτα νόημα βλέμματα του Παλαιού και του Νέου Αδάμ[51], το «αναπετάρι» που ανεμίζει κάθετα με ορμή πίσω από το Χριστό τονίζοντας, στον κατακόρυφο άξονα της παράστασης, τη θεϊκή συγκατάβαση. Η σχεδόν όρθια στάση της Εύας τη διαφοροποιεί ελαφρά από το άμεσο βυζαντινό της πρότυπο, ενώ αντιθέτως αυτούσια μεταφέρεται από το δίπτυχο της Φλωρεντίας η νεανική μορφή του Άβελ με την ποιμενική του ράβδο. Αναλογίες στα δύο έργα διαπιστώνουμε και στην ομάδα με τους προφητάνακτες Δαβίδ, Σο-

---

48. Για τον εικονογραφικό τύπο, τη διάδοσή του και τα παλαιότερα παραδείγματα, βλ. A. D. Kartsonis, *Anastasis. The Making of an Image*, Princeton 1986.

49. Ε. Ν. Τσιγαρίδας, «Μανουήλ Πανσέληνος ὁ κορυφαῖος ζωγράφος τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων», στο: *Μανουήλ Πανσέληνος, ἐκ τοῦ Ἱεροῦ ναοῦ τοῦ Πρωτάτου*, κατάλογος έκθεσης, Θεσσαλονίκη ²2008, εικ. 20-25 (στο εξής: Τσιγαρίδας, *Πανσέληνος*). Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βυζαντινές τοιχογραφίες*, Αθήνα 1994, 236-237, εικ. 103-104. Στον ίδιο εικονογραφικό τύπο απεικονίζεται αργότερα η Ανάσταση στις Μονές Βατοπαιδίου (αρχές 14ου αι.), Μεταμορφώσεως Μετεώρων-παλαιό καθολικό (1483) και Αγίου Νικολάου Αναπαυσά (1547). Βλ. αντιστοίχως, Millet, *Athos* πίν. 92.2. E. N. Georgitsogianni, *Les peintures murales du Vieux Catholicon du monastère de la Transfiguration aux Météores (1483)*, Athènes 1992, 165-168, πίν. 58. Δ. Σοφιανός-Ε. Ν. Τσιγαρίδας, *Ἱερά Μονή Ἁγίου Νικολάου Ἀναπαυσᾶ. Ἱστορία-Τέχνη*, Τρίκαλα 2003, 220.

50. Π. Λ. Βοκοτόπουλος, *Ελληνική Τέχνη. Βυζαντινές εικόνες*, Αθήνα 1995, αρ. 86, σ. 211, εικ. 86, 106-107. Πρβλ. *Byzantium* αρ. 129, σ. 219-220 (A. Effenberger), με προγενέστερη βιβλιογραφία.

51. Την εικαστική απόδοση της έντασης των συναισθημάτων Χριστού – Αδάμ περιγράφει ο ίδιος ο Α. Φιλίππου σε δακτυλόγραφο κείμενο διάλεξής του με θέμα την Εἰς Ἅδου Κάθοδο του Κυρίου: «*... Ἀντιμέτωποι τώρα οἱ δύο Ἀδάμ, διασταυρώνουν τὰ βλέμματά τους. Ὁ Νέος Ἀδάμ Χριστός, μὲ τὴν ὑπέροχη στάση του, γιομάτος ἀγάπη καὶ πατρότητα, ἐλευθερώνει τὸν γέροντα Ἀδάμ ὁ ὁποῖος συντετριμμένος τὸν κοιτάζει εὐγνώμονα...*», βλ. ΓΑΚ Ν. Μαγνησίας, *Αρχείο Α. Φιλίππου*, Φακ. 2, αρ. 84.

λομώντα και Ιωάννη Πρόδρομο στα αριστερά της σκηνής, με μόνη διαφορά στο παρεκκλήσιο την απεικόνιση του τελευταίου μετά τους προφητάνακτες και όχι πίσω από αυτούς, καθώς η διαθέσιμη ζωγραφική επιφάνεια προσφέρεται για την οριζόντια ανάπτυξη της σύνθεσης. Από την άλλη, ο σταυρός που εμφατικά κρατεί ο Χριστός στην τοιχογραφία του παρεκκλησίου, αν και απουσιάζει από τη σκηνή του ψηφιδωτού διπτύχου, αποτελεί κοινό τόπο τόσο στα προαναφερθέντα μεσοβυζαντινά υποδείγματα όσο και στην παράσταση του Πρωτάτου.

Για την απεικόνιση της *Φιλοξενίας του Αβραάμ* (Εικ. 6) ο ζωγράφος μας υιοθετεί εικονογραφικό σχήμα γνωστό από βυζαντινά και πρώιμα μεταβυζαντινά παραδείγματα, όπως η ωραία εικόνα του 15ου αιώνα στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, έργο κρητικού εργαστηρίου[52]. Στα κύρια χαρακτηριστικά του τύπου, ο οποίος αποκρυσταλλώνεται στην παλαιολόγεια τέχνη και υιοθετείται από τους μεταβυζαντινούς ζωγράφους, ανήκουν το ορθογώνιο σχήμα της τραπέζης και η διευθέτηση του χειρομάκτρου στις άκρες της, η ομοιόμορφη απόδοση των τριών αγγέλων με την κοινή ενδυμασία, η θέση της χειρός του μεσαίου αγγέλου πάνω στο τραπέζι και η ελαφρά κλίση της κεφαλής του προς τα αριστερά, η απεικόνιση του Αβραάμ και της Σάρας εκατέρωθεν του μεσαίου αγγέλου, αλλά και η συνοπτικότερη εν γένει απόδοση της βιβλικής σκηνής, από την οποία απουσιάζουν στοιχεία αφηγηματικά. Στη σύνθεση του Α. Φιλίππου επαναλαμβάνεται το σύνολο των παραπάνω χαρακτηριστικών. Ιδιαιτερότητες, όπως τα ομοιόχρωμα σε ερυθρούς και ρόδινους τόνους ενδύματα των αγγέλων ή το υφασμάτινο κάλυμμα της τραπέζης, που πέφτει με χάρη στα άκρα της, απαντούν και στην εξαίρετη εικόνα με το ίδιο θέμα στο Μουσείο Μπενάκη (14ος αι.)[53], ενώ η τοποθέτηση της Δρυός του Μαμβρή πίσω από τον κεντρικό άγγελο αφενός συνάδει με το βιβλικό κείμενο[54], αφετέρου τονίζει τη μορφή του μεσαίου αγγέλου, ο οποίος σε ορισμένα έργα θεωρείται ότι απεικονίζει το Χριστό[55].

Σε φορητά και εντοίχια έργα της κρητικής ζωγραφικής παράδοσης παραπέ-

---

52. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, Αθήνα 1998, αρ. 32, σ. 118-121. Για συγγενή παραδείγματα, βλ. Ν. Μουρίκη, «Ἡ παράσταση τῆς Φιλοξενίας τοῦ Ἀβραὰμ σὲ μία εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου», *ΔΧΑΕ* Γ΄ (1962-1963), 87 κ.ε., εικ. 34-39, όπου εκτενής εικονογραφική διερεύνηση του τύπου (στο εξής: Μουρίκη, Ἡ παράσταση τῆς Φιλοξενίας).

53. Ἀ. Ξυγγόπουλος, *Μουσεῖον Μπενάκη, Κατάλογος Εἰκόνων*, ἐν Ἀθῆναις 1936, αρ. 2, σ. 4-6, πίν. 5. Πρβλ. *Byzantium* αρ. 107, σ. 187-188 (A. Drandaki).

54. *Γένεσις* 18, 1.

55. Μουρίκη, Ἡ παράσταση τῆς Φιλοξενίας 94, όπου επισημαίνεται η ταύτιση του μεσαίου αγγέλου με το Χριστό, χάρη σε προσδιοριστικά χαρακτηριστικά που συνδέονται με την εικονογραφία του (ένσταυρο φωτοστέφανο, ειλητό στο χέρι αντί σκήπτρου) και αναφέρονται σχετικά παραδείγματα.

μπει στα βασικά εικονογραφικά της στοιχεία και η *Άκρα Ταπείνωση*[56], η οποία παρεκκλίνει από τα καθιερωμένα μόνον στην απεικόνιση του Χριστού όχι ημίτομου αλλά ορατού έως τις κνήμες στη σαρκοφάγο και στους φτερωτούς τροχούς που τον περιβάλλουν. Η παράσταση, γνωστή για τις δυτικές καταβολές της, από το 15ο αιώνα και εξής επαναλαμβάνεται συχνά από τους Κρητικούς ζωγράφους σε εικόνες και τοιχογραφίες, με ωραίο πρώιμο δείγμα την εικόνα του Νικολάου Τζαφούρη στη Βιέννη (τελευταίο τέταρτο 15ου αι.)[57]. Μεγαλύτερη ωστόσο, συνάφεια με την παράσταση του παρεκκλησίου μας παρουσιάζει σε σημεία η απόδοση του θέματος σε δύο εικόνες, η πρώτη του Ιωάννη Απακά στο Μητροπολιτικό ναό στο Κάστρο της Σίφνου (τέλη 16ου-17ος αι.) και η δεύτερη, έργο του Ρεθύμνιου ιερέως και ζωγράφου Εμμανουήλ Τζάνε, στο σκευοφυλάκιο της Μονής Αγίου Στεφάνου στα Μετέωρα (1670)[58]. Και στα δύο έργα ο νεκρός Χριστός φέρει στην κεφαλή ακάνθινο στέφανο[59], ενώ εκατέρωθεν αυτού βρίσκονται πλαγίως τοποθετημένα σπόγγος και λόγχη, σύμβολα διαχρονικά του σωτηρίου Πάθους, όπως ακριβώς και στην παράσταση του Α. Φιλίππου.

Τέλος, οι πλατιές ταινίες με τα περιραντήρια, τα παγώνια, τα ελάφια και τους φυλλοφόρους κυματοειδείς βλαστούς στην ανώτατη ζώνη της διακόσμησης στη βόρεια και νότια πλευρά του παρεκκλησίου, από εικονογραφική άποψη παραπέμπουν σε πρωτοχριστιανικά ψηφιδωτά με ανάλογη θεματολογία, όπως για παράδειγμα η σκηνή των δύο ελαφιών που σπεύδουν να ξεδιψάσουν στο νερό στο Μαυσωλείο της Galla Placidia στη Ραβέννα (5ος αι.)[60], ή και σε επίτιτλα βυζαντινών χειρογράφων[61].

---

56. Για το θέμα, βλ. G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles*, vol. II, Paris 1960, 483 κ.ε. D. Simić-Lazar, «Sur le thème du Christ de Pitié», στο *Μίλτος Γαρίδης (1926-1996). Αφιέρωμα*, Ιωάννινα 2003, 689-728 (στο εξής: Simić-Lazar, Christ de Pitié).

57. Ν. Χατζηδάκη, *Από το Χάνδακα στη Βενετία. Ελληνικές εικόνες στην Ιταλία, 15ος-16ος αιώνας*, Αθήνα 1993, εικ. 15.

58. Βλ. αντιστοίχως, *Μυστήριον Μέγα* αρ. 140, σ. 376-377 (Ν. Χατζηδάκη) και αρ. 141, σ. 378-379 (Ι. Βιταλιώτης).

59. Το στοιχείο αυτό, σπάνιο στη βυζαντινή τέχνη, αποτελεί πιθανότατα δυτικό δάνειο ενώ απαντά συχνά το 15ο αιώνα στα σερβικά μνημεία της «σχολής του Μοράβα», Simić-Lazar, Christ de Pitié 697-698.

60. Ν. Γκιολές, *Μνημειακή Χριστιανική Ζωγραφική (π. 400-726)*, Ἀθήνα 1983, 35. Δεν είναι ίσως χωρίς σημασία ότι ένα χρόνο νωρίτερα από την τοιχογράφηση του παρεκκλησίου, το 1957, ο ζωγράφος μας, φοιτητής ακόμη στην ΑΣΚΤ, είχε την ευκαιρία να δει ανάλογα θέματα στην έκθεση αντιγράφων των βυζαντινών ψηφιδωτών της Ραβέννας που πραγματοποιήθηκε στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, βλ. *Exposition des mosaïques Byzantines de Ravenne, Répliques par les mosaïstes de l'Académie de Ravenne*, Musée Byzantin d'Athènes, 24 Mai-24 Juin 1957, catalogue de l'exposition, Athènes 1957, αρ. 1, 2, 8, 10, κ.ε. (στο εξής: *Exposition des mosaïques*).

61. *Οἱ Θησαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὄρους. Εἰκονογραφημένα χειρόγραφα*, τ. Α', Ἀθῆναι 1973, εικ.

Σε αντίθεση με το σεβασμό στα εικονογραφικά σχήματα της βυζαντινής ζωγραφικής, ο Α. Φιλίππου καινοτομεί στη χρήση του χρώματος και της φωτοσκίασης, καταφέρνοντας να περικλείσει σε ένα σύνολο παλαιούς και σύγχρονους καλλιτεχνικούς τρόπους, με έντονη τη σφραγίδα της ευρωπαϊκής ζωγραφικής. Προπλασμοί στους τόνους του καστανού, ερυθρού και λαδοπράσινου εναλλάσσονται και συνυπάρχουν σε αρμονία χρωματική με έντονες φωτοσκιάσεις, δοσμένες με πινελιές γρήγορες, πλατιές, νευρικές, πλάθοντας πρόσωπα άλλοτε με εσωτερικό σθένος, όπως καταδεικνύει η μορφή του αποστόλου Παύλου (Εικ. 10), και άλλοτε με δυναμισμό και εκφραστική ένταση, όπως οι στιβαρές μορφές του προφήτη Ααρών (Εικ. 12) και του Μεγάλου Κωνσταντίνου. Σε ορισμένα πάλι πρόσωπα –όπως στη μορφή του Αδάμ– η αφαίρεση και το συνοπτικότερο, σχεδόν διάφανο πλάσιμο, της σάρκας λειτουργεί ως μέσο έκφρασης συναισθημάτων και υψηλού πνευματικού ήθους (Εικ. 14). Αντιθέτως, στον Παντοκράτορα το προσεκτικότερο πλάσιμο στους ποικίλους τόνους του ερυθρού διευκολύνει στην απόδοση της μειλίχιας μορφής του Σωτήρα του κόσμου (Εικ. 4). Τέλος, με αναφορές στην ελληνιστική τέχνη είναι τα κλασικής ωραιότητας πρόσωπα που αποδίδονται απολύτως νατουραλιστικά, όπως για παράδειγμα η ρωμαλέα μορφή του Άβελ στη σκηνή της Ανάστασης (Εικ. 15).

Παρομοίως, η συνοπτική απόδοση της κόμης και της γενειάδας των αγίων άλλοτε προσδίδει πλαστικότητα στις μορφές, άλλοτε πάλι –με τους όρους του αυστηρού βυζαντινού ζωγραφικού συστήματος– δίνει την εντύπωση ανολοκλήρωτου, χωρίς φωτίσματα έργου. Εντελώς αντισυμβατικά, κυρίως με τη φόρμα, το σχήμα, χωρίς περιγράμματα, με τη φωτοσκίαση και όχι με λεπτομέρεια, αποδίδονται επίσης ορισμένα γυμνά μέρη του σώματος, όπως τα χέρια των τριών αγγέλων στη Φιλοξενία του Αβραάμ (Εικ. 6).

Αντιθέτως, με διάθεση καθαρά φυσιοκρατική, στη λογική του πορτρέτου, ο Α. Φιλίππου επεξεργάζεται και αποδίδει με ακρίβεια και συναισθηματική αμεσότητα τα σύγχρονά του πρόσωπα, το γιατρό Γεώργιο Καραμάνη και τον οικονομικό του διευθυντή Βασίλη Τσιγγλιφή στη σκηνή της Ανάστασης (Εικ. 13).

Ενδιαφέρον παρουσιάζουν και οι τρόποι που υιοθετούνται για την απόδοση της πτυχολογίας των ενδυμάτων, καθώς η επίθεση λαμπερών φωτισμάτων και η σκληρή, γραμμική απόδοση των πτυχώσεων δημιουργούν μορφές σχεδόν επίπεδες, όπως η αγία Αικατερίνη (Εικ. 7), οι οποίες ωστόσο εναλλάσσονται με άλλες, όπου η μαλακότερη διαβάθμιση του χρώματος –παρά το στυλιζάρι-

---

18, 39, 44, 45, 48, 50, 126 κ.ε. *Οἱ Θησαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὄρους. Εἰκονογραφημένα χειρόγραφα*, τ. Β΄, Ἀθῆναι 1975, εικ. 270, 344, 413, 417. *Οἱ Θησαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὄρους. Εἰκονογραφημένα χειρόγραφα*, τ. Γ΄, Ἀθῆναι 1979, εικ. 56, 111-113, 172, 178, 179. *Οἱ Θησαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὄρους. Εἰκονογραφημένα χειρόγραφα*, τ. Δ΄, Ἀθήνα 1991, εικ. 6.

σμα και τη διατήρηση των γραμμικών στοιχείων– επιτρέπει την απόδοση του σωματικού όγκου, με ωραίο δείγμα τις μορφές του Χριστού και του Αδάμ στην Ανάσταση (Εικ. 9) και τον άγιο Παντελεήμονα.

Εκεί πάλι που ακόμη το έργο δεν έχει ολοκληρωθεί, όπως τα ενδύματα του Προφήτη Μωϋσή και των δύο διακόνων Λαυρεντίου και Στεφάνου (Εικ. 11), διαφαίνεται καθαρά η σχεδιαστική άνεση του ζωγράφου, καθώς με ελεύθερο χέρι και εντελώς νατουραλιστικά αποδίδονται, κατευθείαν πάνω στη ζωγραφική επιφάνεια, οι πτυχώσεις των φορεμάτων, τα κάτω άκρα και το αρχιτεκτονικό βάθος, χωρίς να προηγηθούν βοηθητικές χαράξεις ή ανθίβολα.

Συνοψίζοντας έχουμε την γνώμη ότι στο παρεκκλήσιο της Ζωοδόχου Πηγής στο Σανατόριο του Πηλίου, ο ζωγράφος Α. Φιλίππου ανταποκρίνεται στις αναζητήσεις της εποχής του, υπηρετώντας με συνέπεια το γόνιμο διάλογο με τη μεγάλη ζωγραφική του Βυζαντίου[62]. Επηρεασμένος από το καλλιτεχνικό περιβάλλον του Φ. Κόντογλου και χωρίς να προδίδει το αίτημα της Γενιάς του '30 για επιστροφή της εκκλησιαστικής ζωγραφικής στις βυζαντινές της ρίζες, επιχειρεί εδώ να συγκεράσει βυζαντινούς εικονογραφικούς τύπους με παραδοσιακούς και σύγχρονους καλλιτεχνικούς τρόπους, δημιουργώντας μια προσωπική γραφή που μοιάζει περισσότερο με πειραματισμό, εμπεριέχει ωστόσο μια ειλικρινή αναζήτηση και μια δημιουργική διάθεση.

Σεμνός καλλιτέχνης και άνθρωπος, γνωστός στο Βόλο από το μεταγενέστερο έργο του στους κεντρικότερους ναούς της πόλης, όπως στο μητροπολιτικό ναό του Αγίου Νικολάου και στο ναό της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος, ο Απόστολος Φιλίππου παρέμεινε ουσιαστικά άγνωστος στο ευρύ φιλότεχνο κοινό, παρόλο που φορητά και εντοίχια έργα του κοσμούν ναούς, παρεκκλήσια και ιδιωτικές συλλογές εντός και εκτός Ελλάδας. Από την άποψη αυτή, η παρουσίαση του διακόσμου του παρεκκλησίου της Ζωοδόχου Πηγής στο Σανατόριο

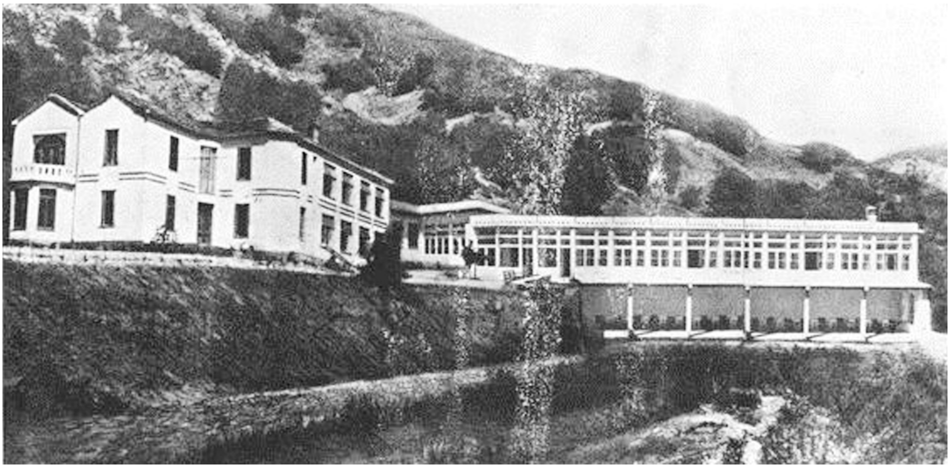
62. Η σπουδή στην τέχνη του Βυζαντίου συνεχίστηκε μεταπολεμικά όχι μόνο από τους καλλιτέχνες της Γενιάς του '30 αλλά και από τους μαθητές τους. Στον πλαίσιο αυτό, δεν είναι τυχαίο που το 1953-1956 ο Φ. Ζαχαρίου συντηρεί τις τοιχογραφίες του Πρωτάτου και το 1959 τα ψηφιδωτά της Παρηγορίτισσας Άρτας, δημιουργώντας αντίγραφα και από τα δύο μνημεία, ενώ το Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο φιλοξενεί το 1957 έκθεση με αντίγραφα ψηφιδωτών από τα μνημεία της Ραβέννας και συνεχίζει να εμπλουτίζει τις συλλογές του με αντίγραφα βυζαντινών έργων (βλ. αντιστοίχως, Τσιγαρίδας, *Πανσέληνος* 20. *Ο Κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου*, Αθήνα 2004, 442-443 [Π.-Τ. Σκώττη]. *Exposition des mosaïques*, χ. αρ. σ.). Για το θέμα, όπως και για τη συμβολή των αντιγράφων στην αποτύπωση απολεσθέντων σήμερα έργων, βλ. Ε. Ματθιόπουλος, «Ερμηνεία της συλλογής αντιγράφων βυζαντινής τέχνης» και Τ.-Π. Σκώττη, «Αντιγράφοντας τη βυζαντινή τέχνη», και τα δύο άρθρα στο: *Από τη Χριστιανική Συλλογή στο Βυζαντινό Μουσείο (1884-1930)*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 2006, 77-115 και 390-399, αντιστοίχως. Επίσης, Τ.-Π. Σκώτη, «Αντίγραφα χαμένων παλαιοχριστιανικών, βυζαντινών και μεταβυζαντινών έργων στη συλλογή του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου», *ΔΧΑΕ* ΛΒʹ (2011), 155-172.

του Πηλίου θα μπορούσε να αποτελέσει την αφετηρία για τη μελέτη του συνολικού του έργου[63], καθώς αυτό αποτελεί αισιόδοξη πρόταση για τη νεότερη εκκλησιαστική ζωγραφική, η ανανέωση της οποίας εξακολουθεί να παραμένει αίτημα των καιρών.

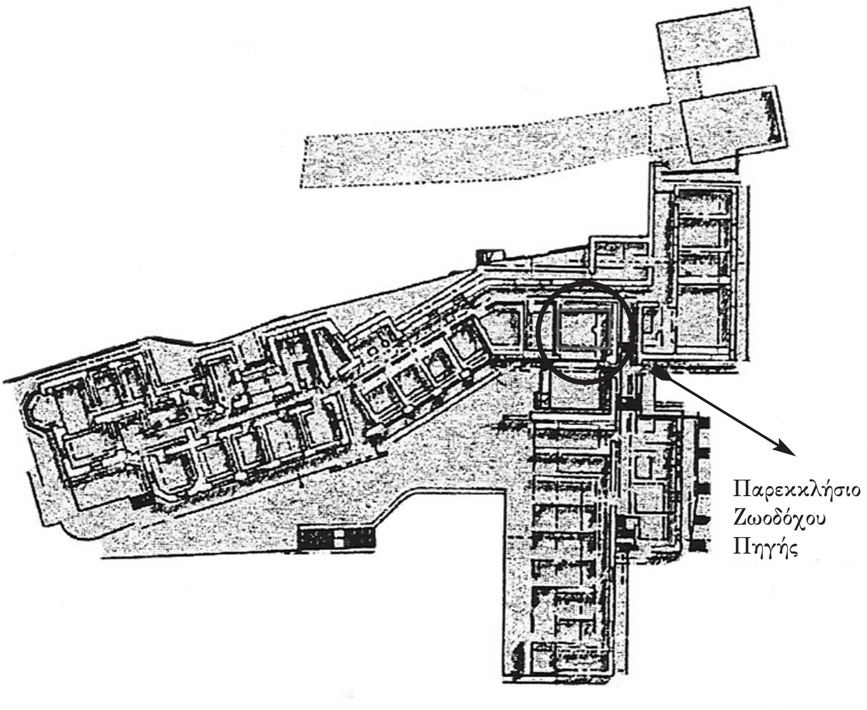
ΠΡΟΕΛΕΥΣΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΩΝ

Εικ. 1-2: Δ.-Ι. Γαλανός, «Το συγκρότημα των κτιρίων Σανατορίου και Πρεβαντορίου Πηλίου. Από ιστορική, αρχιτεκτονική, μορφολογική και κτιριοδομική σκοπιά», στο: *Το Μαγικό Βουνό*, (επιμ. Κ. Γουργουλιάνης), Λάρισα 1995, εικ. στις σελ. 92 και 99 αντιστοίχως.

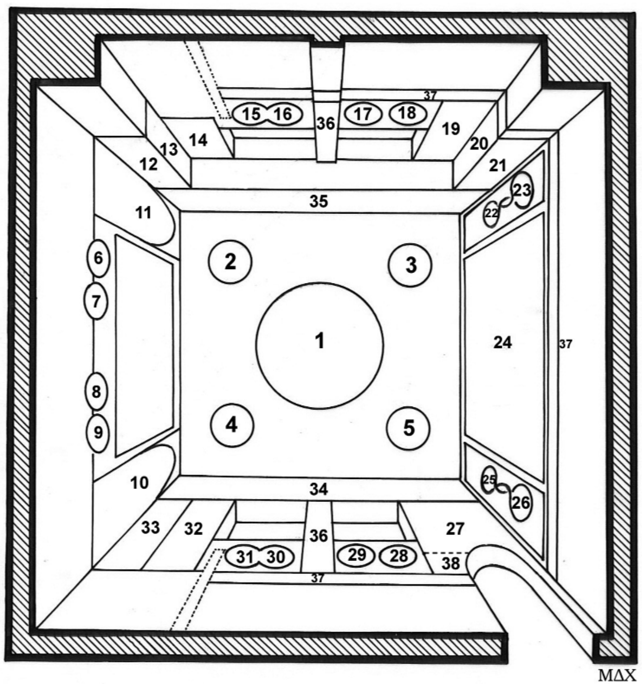
63. Το συνολικό αγιογραφικό έργο του Α. Φιλίππου, σε συνδυασμό με στοιχεία που προκύπτουν από τη διερεύνηση του προσωπικού του αρχείου, θα αποτελέσουν αντικείμενο χωριστής μελέτης.



Εικ. 1: Χάνια Πηλίου. Το Σανατόριο «Ζωοδόχος Πηγή» το 1930.



Εικ. 2: Χάνια Πηλίου. Σανατόριο «Ζωοδόχος Πηγή», τοπογραφικό διάγραμμα.



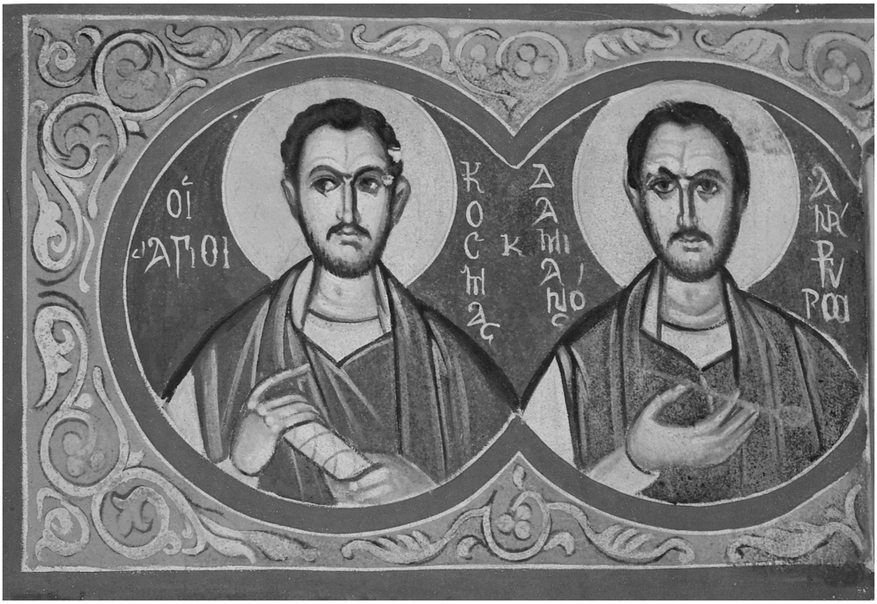
Παρεκκλήσιο Ζωοδόχου Πηγής, Σανατόριο Πηλίου
Το εικονογραφικό πρόγραμμα

1. Παντοκράτωρ
2. Ευαγγελιστής Μάρκος
3. Ευαγγελιστής Ιωάννης
4. Ευαγγελιστής Ματθαίος
5. Ευαγγελιστής Λουκάς
6. Άγιος Κύριλλος Αλεξανδρείας
7. Άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος
8. Μέγας Βασίλειος
9. Άγιος Γρηγόριος ο Θεολόγος
10. Άκρα Ταπείνωση
11. Μεγάλης Βουλής Άγγελος
12. Διάκονος Λαυρέντιος
13. Προφήτης Μελχισεδέκ
14. Προφήτης Ααρών
15. Άγιος Κωνσταντίνος
16. Αγία Ελένη
17. Αγία Θεοδότη
18. Άγιος Προκόπιος
19. Αγία Αικατερίνη
20. Άγιος Παντελεήμων
21. Άγιος Γεώργιος
22. Αρχάγγελος Γαβριήλ
23. Απόστολος Πέτρος
24. Εις Άδου Κάθοδος
25. Αρχάγγελος Μιχαήλ
26. Απόστολος Παύλος
27. Φιλοξενία του Αβραάμ
28. Άγιος Δημήτριος
29. Αγία Μαρίνα
30. Άγιος Κοσμάς
31. Άγιος Δαμιανός
32. Προφήτης Μωϋσής
33. Αρχιδιάκονος Στέφανος ο Πρωτομάρτυς
34. Διακοσμητική ζώνη
35. Διακοσμητική ζώνη
36. Κόσμημα
37. Διακοσμητική ταινία
38. Κτητορική επιγραφή

Εικ. 3: Χάνια Πηλίου, Σανατόριο. Παρεκκλήσιο Ζωοδόχου Πηγής (1958), το εικονογραφικό πρόγραμμα.
Σχέδιο: Μ. Δ. Χατζηγιάννης.



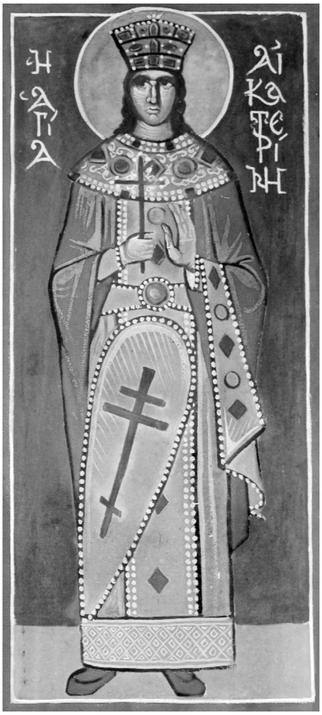
Εικ. 4: Χάνια Πηλίου, Σανατόριο. Παρεκκλήσιο Ζωοδόχου Πηγής (1958), Χριστός Παντοκράτωρ.



Εικ. 5: Χάνια Πηλίου, Σανατόριο. Παρεκκλήσιο Ζωοδόχου Πηγής (1958), άγιοι Κοσμάς και Δαμιανός.



Εικ. 6: Χάνια Πηλίου, Σανατόριο. Παρεκκλήσιο Ζωοδόχου Πηγής (1958), Φιλοξενία του Αβραάμ.



Εικ. 7: Χάνια Πηλίου, Σανατόριο. Παρεκκλήσιο Ζωοδόχου Πηγής (1958). Αγία Αικατερίνη.



Εικ. 8: Χάνια Πηλίου, Σανατόριο. Παρεκκλήσιο Ζωοδόχου Πηγής (1958), Άγιος Γεώργιος.



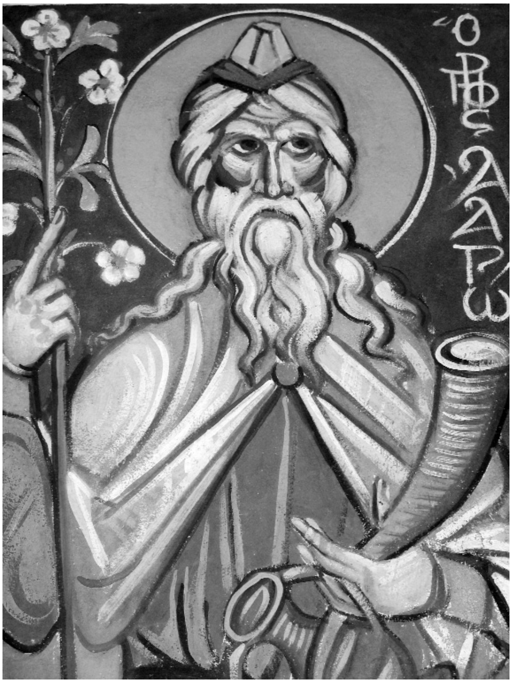
Εικ. 9: Χάνια Πηλίου, Σανατόριο. Παρεκκλήσιο Ζωοδόχου Πηγής (1958), *Εἰς Ἅδου Κάθοδος*.



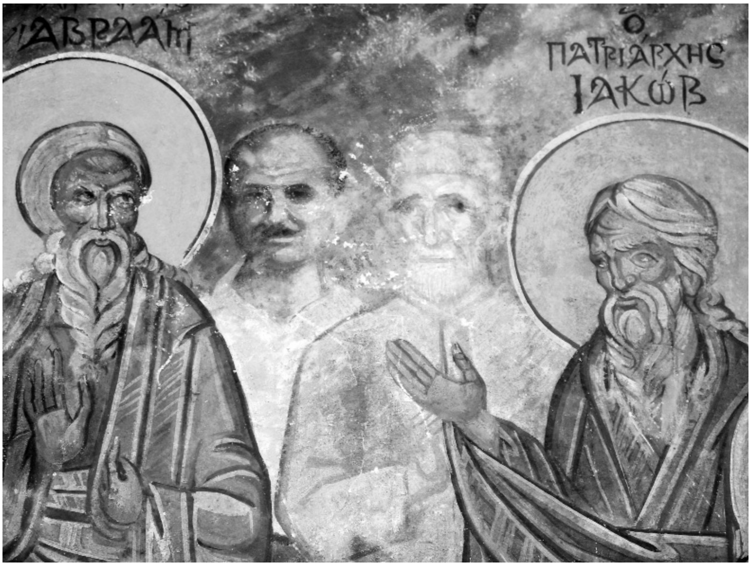
Εικ. 10: Χάνια Πηλίου, Σανατόριο. Παρεκκλήσιο Ζωοδόχου Πηγής (1958), απόστολος Παύλος.



Εικ. 11: Χάνια Πηλίου. Σανατόριο. Παρεκκλήσιο Ζωοδόχου Πηγής (1958), προφήτης Μωϋσής, πρωτομάρτυρας Στέφανος.



Εικ. 12: Χάνια Πηλίου, Σανατόριο. Παρεκκλήσιο Ζωοδόχου Πηγής (1958), προφήτης Ααρών.



Εικ. 13: Χάνια Πηλίου. Σανατόριο. Παρεκκλήσιο Ζωοδόχου Πηγής (1958),
Είς Άδου Κάθοδος, Γ. Καραμάνης και Β. Τσιγκλιφής (λεπτομέρεια).



Εικ. 14: Χάνια Πηλίου, Σανατόριο. Παρεκκλήσιο Ζωοδόχου Πηγής (1958), *Εἰς Ἅδου Κάθοδος*, Αδάμ (λεπτομέρεια).



Εικ. 15: Χάνια Πηλίου, Σανατόριο. Παρεκκλήσιο Ζωοδόχου Πηγής (1958), *Εἰς Ἅδου Κάθοδος*, Άβελ (λεπτομέρεια).

Λάζαρος Κ. Κωνσταντινίδης

Η ΣΥΜΒΟΛΗ ΤΟΥ ΣΤΕΦΑΝΟΥ ΑΛΜΑΛΙΩΤΗ ΣΤΗ ΜΝΗΜΕΙΑΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΟΥ 20ού ΑΙΩΝΑ

Η παρούσα εργασία αποτελεί πρόδρομη μορφή μιας υπό εξέλιξη μελέτης με αντικείμενο τους ναούς, στους οποίους εργάστηκε ως εικονογράφος ο κορυφαίος Έλληνας ζωγράφος Στέφανος Αλμαλιώτης (1910-1987) με συνεργάτη του τον Αργύρη Λιάκο. Ο Αλμαλιώτης, με καταγωγή από την Κωνσταντινούπολη, μυήθηκε στα μυστικά της βυζαντινής τέχνης από τον αγιογράφο Γ. Ματσίγγο στη Θεσσαλονίκη. Φοίτησε στη Σχολή Καλών Τεχνών Αθηνών με δασκάλους τον Δ. Γερανιώτη και τον Ο. Αργυρό. Ασχολήθηκε με τις γιγαντοαφίσες των κινηματογράφων για πολλά έτη, πριν στραφεί, μετά το 1956, στην αγιογραφία. Εικονογράφησε ναούς σε νησιά, στην Αθήνα[1] και τον Πειραιά[2].

Στην παρούσα μελέτη εξετάζω δύο χαρακτηριστικά μνημειακά έργα του καλλιτέχνη, τη σύνθεση της Πλατυτέρας στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης του ιερού βήματος του καθεδρικού Ιερού Ναού Αγίας Τριάδας Πειραιά (Εικ. 1) και τη σύνθεση του Παντοκράτορα (Εικ. 2) στον τρούλο του ίδιου ναού, συνολικής ζωγραφικής έκτασης 4.400 τ.μ.

Η Πλατυτέρα εικονίζεται σε χρυσή αύρα-κάμπο, ολόσωμη και σε στάση μετωπική. Στέκεται όρθια επάνω σε υποπόδιο κοσμημένο με πολύτιμους λίθους, ψηλόλιγνη και ευθυτενής, και εκτείνει τα χέρια της αριστερά και δεξιά δεόμενη υπέρ της Εκκλησίας. Φέρει σκούρο πορφυρό μαφόριο, το οποίο δέχεται γαλάζιους φωτισμούς και χρυσά τελειώματα, και φαιό κυανό φόρεμα με λεπτή ζώνη και λευκό περασμένο μαντήλι στη μέση. Η ακίνητη υπερβατική μορφή της Θεοτόκου συνοδεύεται από τους εκατέρωθεν αυτής ιστάμενους ευθυτενείς, ωραίους και γεμάτους πνευματικότητα αρχαγγέλους Μιχαήλ και Γαβριήλ, η αυτοκρατορική ενδυμασία των οποίων χαρακτηρίζεται από τον πολύτιμο χρυσό λώρο που διπλώνει χιαστί μπροστά στο στήθος τους. Στο δεξί χέρι τους οι αρχάγγελοι κρατούν λάβαρο και στο αριστερό τη σφαίρα, σύμβολο του κό-

---

1. Τον Άγιο Ανδρέα Κάτω Πατησίων, την Αγία Βαρβάρα Άνω Πατησίων, την Αγία Φιλοθέη στο Ψυχικό Αθηνών.

2. Τον καθεδρικό Ιερό Ναό της Αγίας Τριάδας και τον Άγιο Ιωάννη στο Ρέντη.

σμου[3]. Η σύνθεση είναι συμμετρική και διακρίνεται από την αξονική διάταξη των τριών προσώπων, εκ των οποίων η Πλατυτέρα αποδίδεται υψηλότερη των δύο αρχαγγέλων. Οι τρεις μορφές αναπτύσσονται μέσα στη χρυσή αύρα μετωπικά, επιπεδομορφικά, κάπως μεμονωμένες η μια από την άλλη, ως στήλες επιμήκεις, σχεδόν άϋλες, εσωστρεφείς, ως να συνάπτονται μεταξύ τους ιδεατώς σε χώρο άνευ ορίων, άϋλον και «ά-τοπον»[4].

Ο αρχαϊκός τύπος της κατ' ενώπιον δεομένης Πλατυτέρας, ο οποίος προτείνεται από τον Αλμαλιώτη, ανάγεται στις πρώτες χριστιανικές τοιχογραφικές παραστάσεις, που συναντούμε π.χ. στην κατακόμβη του Αγίου Καλλίστου στη Ρώμη του 4ου αιώνα. Ο τύπος αυτός συμβόλιζε τη δεομένη ψυχή και αποτελούσε συνέχεια παλαιοτέρων προτύπων από την αρχαία εικονογραφική παράδοση του ελληνικού χώρου[5]. Στα βυζαντινά χρόνια ο τύπος της κατ' ενώπιον δεομένης επάνω σε υποπόδιο Θεοτόκου άρχισε να ιστορείται μετά τη Σύνοδο της Εφέσου το 431 μ.Χ., όταν η Παρθένος ανακηρύχθηκε «όντως Θεοτόκος»[6]. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν το χαμένο ψηφιδωτό της Πανα-

---

3. Η μεταφορά των αυτοκρατορικών εμβλημάτων στους αγγέλους έχει μελετηθεί πρόσφατα από τον H. Maguire, «A Murderer among the Angels: The Frontispiece Miniatures of Paris. Gr. 510 and the Iconography of the Archangels in Byzantine Art», στο: R. Ousterhout, & L. Brubaker, eds., *The Sacred Image East and West. Illinois Byzantine Studies, 4,* Chicago and Urbana 1995, pp. 67-71.

4. Οι μορφές παρουσιάζουν στοιχεία που προσομοιάζουν με τις τρεις μορφές του ψηφιδωτού της αψίδας της Αγίας Αγνής έξω των τειχών της Ρώμης (S. Agnese fuori le mura), που χρονολογείται μεταξύ 625-638, καθώς και με το ψηφιδωτό της αψίδας του Αγίου Λαυρεντίου στη Ρώμη (S. Lorenzo fuori le mura), που χρονολογείται μεταξύ 578-590. Οι δύο Αρχάγγελοι της κόγχης εμφανίζουν τα ίδια υφολογικά χαρακτηριστικά, με μόνη διαφορά το ότι είναι πιο επιμήκεις, με την ψηφιδωτή σύνθεση «'Αρχές και Δυνάμεις» (μετά το τέλος της εικονομαχίας, περί 850) της καμάρας του ιερού βήματος της εκκλησίας της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στη Νίκαια της Βιθυνίας. Εκεί οι αρχάγγελοι εικονίζονται ενδεδυμένοι με αυτοκρατορική στολή και λώρο και έχουν τη διπλή ιδιότητα να φυλάσσουν τον θρόνο και να παρίστανται ως λειτουργοί διάκονοι.

5. Η συγκεκριμένη στάση προέρχεται από την Ανατολή, μια και υπάρχουν παρόμοιες αναπαραστάσεις θηλυκών θεοτήτων στη Μεσοποταμία, Βαβυλωνία, Αίγυπτο και Κύπρο που ανάγονται στην 3η χιλιετία π.Χ. Η παλαιότερη παράσταση της θεάς Μητέρας σε δέηση με υψωμένα τα χέρια στο ύψος των ώμων (χειρονομία τύπου Ψ, η οποία ως συμβολική ένδειξη εκφράζει ένα τρόπο ένωσης με το θεό) βρίσκεται σ' ένα σφραγιδόλιθο που βρέθηκε στα Μάλια και είναι της Παλαιοανακτορικής περιόδου (ΜΜ Ιβ). Για το θέμα αυτό βλ. Σ. Αλεξίου, «Η μινωική θεά μεθ' υψωμένων χειρών», *Κρητ. Χρον.* ΙΒ' (1958), 179-299.

6. Ο τίτλος «Η Αγία Θεοτόκος» αρχίζει να χρησιμοποιείται στην εικονογραφία στα τέλη του 8ου αι. μετά την πρώτη περίοδο της εικονομαχίας, ως ένα σημείο που υποδηλώνει την ανθρώπινη γέννηση του Χριστού. Ο πιο συνήθης τύπος της Παναγίας είναι ΜΗΡ ΘΥ που επιγράφεται κάτω από αψίδα αργότερα (I. Kalabrezou, «Images of the Mother: When the Virgin Mary Became Meter Theou», *DOP* 44 (1990), 165-172. A. Kartsonis, *Anastasis. The Making of an Image,* Princeton 1986, 107.

γίας Κυράς στα Λιβάδια Κύπρου, του 6ου αιώνα, μικρογραφίες χειρογράφων του 9ου αιώνα (Εικ. 3)[7], η Παναγία στους χρυσούς Σόλιδους του αυτοκράτορα Λέοντα ΣΤ΄ (886-908), η οποία αποδίδεται σε προτομή με ιμάτιο και μαφόριο και επιγράφεται κυκλικά επάνω από την κεφαλή της ΜΑΡΙΑ και στον κάμπο ΜΡ – ΘΥ (Εικ. 4)[8], η Παναγία της Νέας Μονής Χίου του 11ου αιώνα, η Παναγία βυζαντινών σφραγίδων του 11ου αιώνα, οι ανάγλυφες μαρμάρινες πλάκες της Παναγίας στο Μοναστήρι της Παναγίας Περιβλέπτου στη Κωνσταντινούπολη, τέλη του 12ου αιώνα (Εικ. 5-6)[9], και οι εικονογραφικές αποδόσεις της Αναλήψεως και της Πεντηκοστής, όπου η Παναγία ιστορείται ως εκπρόσωπος της Εκκλησίας[10].

Γενικά, ο τύπος της ορθίας Πλατυτέρας[11] αποτελεί εικονογραφικό τύπο παλαιότερο από αυτόν της ενθρόνου Πλατυτέρας. Από τα πλέον χαρακτηριστικά παραδείγματα του ορθίου τύπου είναι η θαυματουργή εικόνα της Παναγίας της μονής Βλαχερνών στην Κωνσταντινούπολη, που αποτελεί απόδοση της

---

7. Virgin Orans, fol 11r. «The Four Gospels», Byzantine (Konstantinople), δεύτερο μισό του 9ου αι. Η Παναγία σε προσευχή δίνει έμφαση στην ιδέα της Ενσαρκώσεως του Χριστού, του Λόγου (K. Weitzmann & G. Galavaris, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai: The Illuminated Greek Manuscripts,* Princeton 1990, Vol. I, 42-46, Εικ. 92-108. J. Anderson, *The New York Cruciform Lectionary,* University Oark Pa. 1992, 10. Kalavrezou,*ό.π.* 168. Kartsonis, *ό.π.* 107).

8. P. Grierson, *Byzantine Coins,* Berkeley and Los Angeles 1982, 197. H. Evans & W. Wixom [Eds], *The Glory of Byzantium; Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843-1261,* The Metropolitan Museum of Art, New York 1997, 213, fig. 147C.

9. Η πρώτη πλάκα διαστάσεων 96 x 33 εκ., τέλη 12ου αιώνα, προέρχεται από το Μοναστήρι της Παναγίας της Περιβλέπτου στην Κωνσταντινούπολη (R. Lange, *Die byzantinische Reliefikone,* Recklinghausen 1964, 101-2. W. F. Volbach & J. Lafontaine-Dosogne, *Byzanz und der christliche Osten,* Berlin 1968, III 206. A. Effenberger & H.G. Severin, *Das Museum für Spätantike und byzantinische Kunst,* Berlin 1992, 245-47), που ιδρύθηκε από τον αυτοκράτορα Ρωμανό III Αργυρό (1028-1034), ο οποίος το διάλεξε και για να ταφεί εκεί. Σήμερα η πλάκα βρίσκεται στα Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst, Berlin (2429b). Η δεύτερη πλάκα, διαστάσεων 181 x 108 εκ., ανήκει στο δεύτερο μισό του 12ου αιώνα και βρίσκεται στο Museo Regionale, Messina, Italy (βλ. N. Kondakov, *Ikonografiia Bogomateri,* Saint Petersburg 1915, II.89-90. P. Toesca, *Storia dell'arte italiana,* Turin 1927, 857. A. Grabar, *Sculptures byzantines de Constantinople (IV-X siecle),* Bibliothèque Archeologique et Historique de l'Institut Français d'Archeologie d'Istanbul 17, πίν. Paris 1963. R. Lange, *Die byzantinische Reliefikone,* Recklinghausen 1964, 66-67, pl. 15). Μία σχεδόν ίδια πλάκα βρέθηκε στις εκσκαφές του Αγίου Γεωργίου του Μαγγανά στη Κωνσταντινούπολη, τώρα στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Κωνσταντινουπόλεως.

10. Βλ. ψηφιδωτή παράσταση της Ανάληψης στον τρούλο της Αγίας Σοφίας Θεσσαλονίκης, 9ου αι.(πρβλ. Κ. Δ. Καλοκύρης: «Εικονογραφία», *ΘΗΕ* VIII, 687.

11. Η ονομασία της Πλατυτέρας οφείλεται στο μεγαλυνάριο της Λειτουργίας του Μεγάλου Βασιλείου (Θεοτοκίον του Όρθρου Κυριακής του Πλ. Δ΄ ήχου): *«τὴν σὴν μήτραν θρόνον ἐποίησε καὶ τὴν σὴν γαστέρα πλατυτέραν οὐρανῶν ἀπειργάσατο».*

προφητείας του Ησαΐα[12] σχετικά με την παρθενογένεση. Η Παναγία η Βλαχερνίτισσα εικονίζεται σε αυστηρά μετωπική στάση δέησης, φέροντας στρογγυλό μετάλλιο πάνω στο στήθος της, εντός του οποίου ιστορείται ο Χριστός Εμμανουήλ[13]. Έτερο παράδειγμα αποτελεί ψηφιδωτό του 10ου αιώνα από τον κατεστραμμένο ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στη Νίκαια της Βιθυνίας, η ανάλογη ψηφιδωτή σύνθεση της βασιλικής του Torcello (γύρω στα 1190) και του Κιέβου (γύρω στα 1017-1037, η τοιχογραφία της Παναγίας Χαλκέων Θεσσαλονίκης (11^{ου} αιώνα)[14], του Gelati (π. 1120-1130), του Αγίου Κλήμεντα (Θεοτόκου Περίβλεπτου) στην Αχρίδα, έργο των ζωγράφων Μιχαήλ Αστραπά και Ευτύχιου πριν το 1295, του Αγίου Νικολάου Ορφανού Θεσσαλονίκης (δεύτερη δεκαετία του 14^{ου} αιώνα), του ναού της νήσου Murano της Ιταλίας (αρχών του 14^{ου} αιώνα) κ.ά.

Με τη μορφή της Θεομήτορος, ο Αλμαλιώτης επιχειρεί να αποδώσει το κάλλος, το οποίο «οὐκ ἔστιν ἐκ τοῦ κόσμου τούτου». Η Πλατυτέρα, «ὡς ἡ μόνη ἄμωμος ἐν γυναιξὶ καὶ καλή», προβάλλεται από τον Αλμαλιώτη σύμφωνα και με τον τρόπο εικονογράφησης που καθορίζει ο Πατριάρχης Γερμανός.

Σχεδιαστικά, τα χαρακτηριστικά της Θεοτόκου είναι οι μεγάλοι οφθαλμοί, η λεπτή μύτη, το μικρό στόμα και η έκφραση του βλέμματος. Η όλη εν γένει διάπλαση του προσώπου και η στάση του σώματος δηλώνουν εμφατικά την «εσωστρέφεια του υψηλού», την προτεραιότητα του πνευματικού έναντι του φυσικού κάλλους.

Η σύνθεση αποτελεί ένα αριστούργημα της βυζαντινής τεχνικής στον 20^{ό} αιώνα και θα μπορούσε να θεωρηθεί ως ένα «μάθημα υψηλής αισθητικής», υπό την έννοια ότι υποβάλλει την ιδέα της υπερβατικής πραγματικότητας, όπου ανήκει η Θεομήτωρ, η οποία διά του Τόκου της κατέστη η «τὰ ἄνω τοῖς κάτω συνάψασα». Η συγκεκριμένη σύνθεση αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα του ρηθέντος υπό του Ευδοκίμωφ ότι: «στο έσχατο όριό της [...] η καλλιτεχνική έκφραση ταυτίζεται σχεδόν με το θρησκευτικό σύμβολο»[15].

Ο υπερμεγέθης τρούλος της Αγίας Τριάδος Πειραιά, που εντυπωσιάζει με τον χρυσό κάμπο του, καθώς προσδίδει ένα άπειρο ιδεατό φως και βάθος στο

---

12. Ησαΐας. Ζ΄.14: «ἰδοὺ ἡ παρθένος ἐν γαστρὶ ἕξει, καὶ τέξεται υἱόν, καὶ καλέσεις τὸ ὄνομα αὐτοῦ Ἐμμανουήλ».

13. Βλ. εικονογραφική απόδοση της *Παναγίας της Βλαχερνίτισσας*, 13^{ου} αι. (1260/70), τέμπερα και χρυσό σε ξύλο, 99.2 x 67 εκ. (R.S. Nelson & K.M. Collins (eds), *Icons from Sinai*, The Paul Getty Museum, Los Angeles 2006, 253, εικ. 130).

14. Η παράσταση στην Παναγία των Χαλκέων ακολουθεί ανατολικά πρότυπα αλλά και ορισμένα ελληνιστικά στοιχεία είναι εμφανή, ιδίως στην πτυχολογία των ενδυμάτων της Παναγίας.

15. Π. Ευδοκίμωφ, *Περί Ύλης και τέχνης*, Αθήνα 1971, 113.

χώρο του ναού, χωρίζεται σχεδιαστικά σε τρεις ομόκεντρες κυκλικές ζώνες, οι οποίες προβάλλουν τηλεσκοπικά την ιεραρχία της Άνω Χώρας του Αχωρήτου.

Στο κέντρο του τρούλου, που συμβολίζει τον ουρανό, κατά τον Άγιο Συμεών Θεσσαλονίκης, σε αντίθεση προς τον υπόλοιπο ναό που σημαίνει την κοσμική γη,[16] προβάλλει ο Χριστός[17] μεγαλοπρεπής και απρόσιτος ως Παντοκράτωρ (Εικ. 7)[18] και Κριτής, στηθαίος, καταγαυζόμενος από άπλετο φως, έχων «τὸ θεῖον καὶ ἄρρητον κάλλος», «διπλοῦς τὴν φύσιν». Σε Αυτόν «κατοικεῖ πᾶν τὸ πλήρωμα τῆς θεότητος σωματικῶς»[19]. Το πολύπτυχο ιμάτιό του είναι βαθυγάλαζο, ο σκούρος πορφυρός χιτώνας από όμπρα ψημένη φέρει πυκνές χρυσοκοντυλιές, ενώ το σημείον (*clavus*) διαχωρίζεται από ψυχρούς πράσινους φωτισμούς. Η πτυχολογία, αν και εξαιρετικά πλούσια, φθάνει την επιτηδευμένη σχηματοποίηση, τη γραμμικότητα και την επιπεδομορφικότητα, για να αντιπαρατεθεί και να οδηγήσει στη ζωγραφική-πλαστική απόδοση της μορφής του Χριστού. Η δεξιά χειρ ευλογούσα αποδίδεται σχεδόν όρθια και προσομοιάζει με τον τύπο του Παντοκράτορα της μονής Καισαριανής. Κάποιες μαρτυρίες αναφέρουν ότι το σχέδιο της δεξιάς χειρός που ευλογεί άλλαξε κατόπιν επεμβάσεως του μακαριστού Μητροπολίτη Πειραιώς Χρυσοστόμου. Με το αριστερό χέρι ο Παντοκράτωρ κρατεί στο στήθος διάλιθο Ευαγγέλιο με πολύτιμη στάχωση. Η διάταξη των δακτύλων της αριστερής παλάμης είναι κατά τα πρότυπα του Παντοκράτορα της Ομορφοκκλησιάς στο Γαλάτσι. Ο Παντοκράτωρ περιβάλλεται από φωτοστέφανο ακτινοβολούσης δόξας, κοσμημένο με σταυρούς και πολύτιμους λίθους, ως ένδειξη ότι η κεφαλή Του είναι το κέντρο του πνεύματος.

Στο πρόσωπο του Χριστού, που «ἐσχηματίσθη ὁ ἀσχημάτιστος καὶ ὁ ἄπο-

---

16. Σε εικονογραφημένο χειρόγραφο της Χριστιανικής Τοπογραφίας του Κοσμά του Ινδικοπλεύστη, 11ου αιώνα, σε ένα σχεδιαστικό κιβωτιόσχημα που αναπαριστά τη διαίρεση του στερεώματος και του κόσμου, αποδίδεται η Γή ως όρος, εκατέρωθεν του οποίου υποδηλώνεται η Ανατολή και η Δύση του ηλίου. Κάτω από τη Γη εκτείνεται ο Ωκεανός, ενώ στον υπεράνω του στερεώματος χώρο εμφανίζεται ο Χριστός σε προτομή εντός κύκλου (βλ. Cod. Gr. 1186, fol. 69rο μονή Αγ. Αικατερίνης Σινά, J. Galey, *SINAI und das Katharinen Kloster,* Belser Verlag 1979, εικ. 164).

17. Ο Χριστός, σύμφωνα με το μοναχό Επιφάνιο (περ. 800) «ἦν δὲ ὡραῖος τῇ ὄψει σφόδρα… εὐόφθαλμος, ἐπίρρινος, ἐπιξανθίζων τὸ γένειον, μακρὰν ἔχων τὴν τρίχα, σιτόχρους, οὐ στρογγύλην ἔχων τὴν ὄψιν ἀλλ' ὑποκατεβαίνουσαν, ὀλίγον ἐπιφοινισσομένην ὅσον ὑποφαίνειν τὸ σεμνόν τε καὶ συνετὸν τοῦ ἤθους καὶ ἥμερον καὶ τὸ καθάπαξ ἀόργητον» (βλ. M. Chatzidakis, «An Encaustic Icon of Christ at Sinai», *ArtB* XLIX (1967), 197-208, b 201).

18. Ως κυριότερο παράδειγμα του τύπου θεωρείται η εικόνα του Παντοκράτορος στόν ναό της Παναγίας τοῦ Φάρου στην Κωνσταντινούπολη, κατά τα εγκαίνια του οποίου, την 1η Μαΐου του 880, επί Βασιλείου Α΄, εξεφώνησε τον περίφημο πανηγυρικό του ο Φώτιος. Ο Σωτήρ κατά τους λόγους του Φωτίου «ἐφορᾷ τὴν γῆν καὶ διανοεῖται τὴν περὶ ταύτης διακόσμησίν τε καὶ κυβέρνησιν».

19. *Κολασσαείς*, Β΄.9.

σος εἴσω ποσότητος ἐγεγόνει»[20] κυριαρχούν χρωματικά οι καστανοί προπλασμοί και τα φωτίσματα, στοιχεία που παραπέμπουν σε ψηφιδωτά παλαιολόγεια πρότυπα της Κωνσταντινούπολης. Ενδεικτικά αναφέρουμε την ιστόρηση του Χριστού στον εσωνάρθηκα του νότιου τρούλου της Μονής της Χώρας και στον τρούλο της μονής Παμμακαρίστου (αρχές του 14ου αιώνα). Η μετωπική μορφή του Χριστού έχει ανεπαίσθητη στροφή προς τα αριστερά, όπως υποδηλώνει η κόμη, που ακουμπά κυματιστά τον αριστερό ώμο, σύμφωνα με τον ανατολικό τύπο. Ο Παντοκράτωρ επιγράφεται ΙΣ ΧΣ. Περιμετρικά της σύνθεσης, ως είδος πλαισίου, υπάρχει η επιγραφή: «Ἐγώ εἰμι τὸ Α καὶ τὸ Ω, λέγει Κύριος ὁ Θεός, ὁ ὢν καὶ ὁ ἦν καὶ ὁ ἐρχόμενος, ὁ Παντοκράτωρ. [...] Ὁ νικῶν, δώσω αὐτῷ καθίσαι μετ' ἐμοῦ ἐν τῷ θρόνῳ μου»[21]. Σχεδιαστικά, ο Αλμαλιώτης αποδίδει μία σοβαρή, επιβλητική και καταπλήσσουσα μορφή του Χριστού ως Παντοκράτορος, υπό την έννοια του Δημιουργού, του Σωτήρα και του Κριτή[22], που υποβάλλει στον πιστό την ανάγκη της μετανοίας και της επιζητούμενης μεταφυσικής εξάρσεως. Η ήρεμη εναλλαγή φωτός και σκιάς αποδίδει τη μορφή χωρίς μάζα, χωρίς υλική υπόσταση, κλειστή, με συγκρατημένη έκφραση και ίσως κάποια διάθεση τυπικότητας, η οποία ενδέχεται να είναι απόρροια κάποιας κλασσικιστικής επιρροής. Η συγκέντρωση της προσοχής στο πρόσωπο, η μετωπικότητα, η άκαμπτος στάση, ο αφύσικος φωτισμός, η αφαίρεση, η γραμμικότητα, η επιπεδομορφικότητα της πτυχολογίας των ενδυμάτων υποδεικνύουν ανατολική επίδραση, ενώ η φυσικότητα του προσώπου, η ευγένεια και η εν γένει μνημειακού χαρακτήρα σύνθεση μαρτυρά ελληνική επίδραση. Στον Παντοκράτορα ο Αλμαλιώτης εμφανίζεται να αναμειγνύει επιλεκτικά στοιχεία και από τις δύο κυρίαρχες τάσεις-τεχνοτροπίες που κυριάρχησαν στη βυζαντινή τέχνη.

Η μορφή του Χριστού, με σχηματοποιημένα ήδη κάποια από τα χαρακτηριστικά της, εμφανίζεται στα τέλη του 4ου αιώνα σε μικρό κτίσμα στην Ostia της Ιταλίας[23]. Ακολουθούν τον 5ο αιώνα (μεταξύ 401-417) η μνημειώδης ψηφιδωτή παράσταση στη Αγία Πουδεντιανή Ρώμης[24] και τον 6ο αιώνα η γνω-

---

20. Θεόδωρος Στουδίτης (PG. 99.413C).

21. *Αποκάλυψις* Α'.8 και Γ'.21.

22. Στην ιστόρηση του Παντοκράτορα ο Αλμαλιώτης προσπαθεί να «αισθητοποιήσει» αρκετά από τα ιδιώματα της θείας φύσεως, όπως αυτά περιγράφονται από τον Ιωάννη Δαμασκηνό «Τὸ ἄκτιστον, τὸ ἄναρχον, τὸ ἀθάνατον καὶ ἀπέραντον καὶ αἰώνιον, τὸ ἄϋλον, τὸ ἀγαθόν, τὸ δημιουργικόν, τὸ δίκαιον, τὸ φωτιστικόν, τὸ ἄτρεπτον, τὸ ἀπαθές, τὸ ἀπερίγραπτον, τὸ ἀχώρητον, τὸ ἀπεριόριστον, τὸ ἀόριστον, τὸ ἀόρατον, τὸ ἀπερινόητον, τὸ ἀνενδεές, τὸ αὐτοκρατὲς καὶ αὐτεξούσιον, τὸ παντοκρατορικόν, τὸ ζωοδοτικόν, τὸ παντοδύναμον, τὸ ἀπειροδύναμον, τὸ ἁγιαστικὸν καὶ μεταδοτικόν, τὸ περιέχειν καὶ συνέχειν τὰ σύμπαντα, καὶ πάντων προνοεῖσθαι» (*De Fide Orthodoxa libri quattuor* [*PG*,94,860A-B]).

23. A. Grabar, *Christian Iconography. A Study of its Origins*, Princeton 1968, ²1980, 141.

24. Η παράσταση έγινε επί πάπα Ιννοκέντιου Α' (A. Grabar, *L'arte paleocristiana*, Milano 1966, 145).

στή κοπτική εικόνα του Λούβρου που παριστάνει τον Χριστό Σωτήρα[25] όρθιο με τον Άγιο Μηνά[26], καθώς και η εγκαυστική εικόνα του Χριστού της μονής Σινά[27]. Ο εικονογραφικός τύπος του Χριστού σε προτομή, στον τύπο του Παντοκράτορα[28], εμφανίζεται για πρώτη φορά τον 7ο αιώνα (692-95) σε χρυσά νομίσματα, στους σόλιδους, του Ιουστινιανού Β΄ (Εικ. 8)[29], επίσης του Μιχαήλ Γ΄[30] τον 9ο αιώνα (843-56) και του Κωνσταντίνου Ζ΄ του Πορφυρογέννητου (Εικ. 9)[31] τον 10ο αιώνα (945) και, πιθανότατα, σχετίζεται με την προεικονομαχική σύνθεση του Χριστού Χαλκίτη που βρισκόταν πάνω από τη Χαλκή Πύλη του

25. Σχετικά με την ερμηνεία Ἰ(ησοῦς) Χ(ριστός) Θ(εοῦ) Υ(ἱὸς) Σ(ωτήρ), που προέρχεται από ερμηνεία παλαιοχριστιανικού συμβόλου, βλ. τα εξηγητικά κείμενα του Ωριγένη «Εἰκότως ἡ τοῦ παντοκράτορος φωνὴ τοῦ σωτῆρος κατηγορήθη... Ἀριδηλότατα δὲ ἐν τῇ Ἀποκαλύψει παντοκράτωρ ὁ σωτὴρ λέγεται» (Pitra 1876, II.2.482 [*PG* 13, 1120C], επίσης και στον Τερτυλλιανό [*PL* 20, 1288A]).

26. K. Wessel, *Koptische Kunst*, Recklinghaussen 1963, no. 236, εικ. στη σελ. 294, plat. IV. D. T. Rice, *Art of the Byzantine Era*, London 1963, 27, fig. 19. A. Grabar, *L'age d'or de Justinien*, Paris 1966, fig. 204. Από τις παλαιότερες εικόνες του Χριστού με την επωνυμία *Ο Σωτήρ* είναι αυτή της μονής Χελανδαρίου του Αγίου Όρους, που χρονολογείται γύρω στο 1265 (Ε. Τσιγαρίδας, «Φορητές εικόνες στη Μακεδονία και το Άγιον Όρος κατά τον 13ο αιώνα», *ΔΧΑΕ* ΚΑ΄(2000),133, εικ. 13) και του Χριστού Ψυχοσώστη, που χρονολογήθηκε στο 1317 και βρίσκεται στο Μουσείο της Αχρίδας (G. Babić, *Icons*, London 1988, fig. 19).

27. Ο εικονογραφικός τύπος του Χριστού της μονής Σινά ταυτίζεται με αυτόν που εικονίζεται στους Σόλιδους του Ιουστινιανού Β΄ (βλ. Χ. Μπαλτογιάννη, *Εικόνες. Ο Χριστός στην Ενσάρκωση και στο Πάθος*, Αθήνα 2003, 19, εικ. 6).

28. Η πρωιμότερη παράσταση με τον Χριστό *Παντοκράτορα* σε φορητή εικόνα, που χρονολογήθηκε στον 13ο αιώνα, προέρχεται από τη μονή Βατοπεδίου (Τσιγαρίδας, Φορητές εικόνες στη Μακεδονία, 134, υποσημ, 34, εικ 14). Βλ. επίσης την ανάγλυφη πλάκα από κρύσταλλο του Μουσείου Μπενάκη, που εικονίζει το Χριστό *Παντοκράτορα*, που χρονολογήθηκε στο 10ο-11ο αιώνα (*Η βυζαντινή τέχνη, τέχνη ευρωπαϊκή* 1964, αριθ. 114, εικ. 114). Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η τοιχογραφική παράσταση του 1292 με τον Χριστό σε προτομή, με την επωνυμία *Ὁ Παντοκράτωρ*, στον Άγιο Παντελεήμονα στο Πέρα Χαλκί της Νάξου (Α. Μητσάνη, «Η μνημειακή ζωγραφική στις Κυκλάδες κατά τον 13ο αιώνα», *ΔΧΑΕ* ΚΑ΄(2000), 93-121, εικ. 15).

29. Χ. Μπαλτογιάννη, *Βυζαντινό Μουσείο. Τα νέα αποκτήματα (1986-1996)*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 1997, 176, αριθ. 81. Β. Πέννα, «Εικονογραφικά βυζαντινών μολυβδοβούλλων: Ο αυτοκράτορας, η εκκλησία, η αριστοκρατία», *ΔΧΑΕ* Κ΄ (1998-1999, 263-264. Ο Χριστός εμφανίζεται σε προτομή, μετωπικός με γενειάδα και σταυρό πίσω από το κεφάλι Του, ενδεδυμένος ιμάτιο και χιτώνα, ευλογώντας με το δεξί χέρι και κρατώντας Ευαγγέλιο στο αριστερό χέρι. Περιμετρικά του Χριστού υπάρχει η επιγραφή: IhSCRISTDSREX REGNANTIUM.

30. Περιμετρικά του Χριστού ως Παντοκράτορος υπάρχει η επιγραφή: IhSYS XRIStOS (Evans & Wixom, *The Glory of Byzantium*, 213, εικ. 147, . Grierson, *Byzantine Coins*, 197).

31. Περιμετρικά του Χριστού ως Παντοκράτορος υπάρχει η επιγραφή: Ihs XPS REX (Μπαλτογιάννη, *Βυζαντινό Μουσείο*, 182, αριθ. 92. Μπαλτογιάννη, *Εικόνες. Ο Χριστός*, 20, εικ. 7. Evans & Wixom, *The Glory of Byzantium*, 213, fig. 147D. Grierson, *Byzantine Coins*, 197. J.M. Timken, *The Pantocrator. Title and Image*, New York 1976, 105).

Ιερού Παλατιού της Κωνσταντινούπολης[32]. Ο αρχαϊκός τύπος του Χριστού με την πάροδο του χρόνου μεταβάλλεται και τον 10ο αιώνα σημειώνονται δύο νέοι τύποι: ο τύπος του Παντοκράτορος και ο όρθιος τύπος του Σωτήρος-Παντοκράτορος[33].

Στη δεύτερη κυκλική ζώνη του τρούλου εικονίζονται η Παναγία (Εικ. 10) κατά ανατολάς, ως «τιμιωτέρα τῶν Χερουβείμ, καὶ ἐνδοξοτέρα ἀσυγκρίτως τῶν Σεραφείμ», ο Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος κατά δυσμάς (Εικ. 11), ως ο αγιότερος όλων των ανθρώπων, ανάμεσα σε πολυόμματα Χερουβείμ και εξαπτέρυγα Σεραφείμ και τις Αγγελικές Τάξεις, που αντιπροσωπεύονται από οκτώ σκηπτροφόρους αγγέλους με εμφανείς επιρροές από αντίστοιχες τοιχογραφίες της Μονής της Χώρας στην Κωνσταντινούπολη. Στην τρίτη ζώνη, προς τη βάση του τρούλου, επάνω από τα δίλοβα παράθυρα αποδίδονται, με ενδύματα και στάσεις που θυμίζουν ρήτορες, είκοσι Προφήτες,[34] που προφήτευσαν την Ενσάρκωση και Έλευση στον κόσμο του Υιού και Λόγου του Θεού και προετοίμασαν την οδό του. Τόσο οι μορφές της δευτέρας ζώνης όσο και της τρίτης των Προφητών ίστανται σχεδόν απομονωμένες, μετωπικές, κλειστές, αυστηρώς ισορροπημένες, έχοντας την αυτάρκεια αναγλύφου και με μία διάθεση συμμετρίας στην κατανομή των χρωμάτων. Οι κινήσεις των μορφών χαρακτηρίζονται από ηρεμία και απλότητα, ως να ίστανται επί του ουρανίου χώρου, χωρίς διάλογο, με έντονα στοιχεία συγκρατημένης έκφρασης του εσωτερικού τους κόσμου, στοιχείο που αποτελεί απόρροια κλασσικιστικής διάθεσης.

Στο τρούλο ο Αλμαλιώτης δεν εφαρμόζει κατά 'γράμμα' την αρχή της ανεστραμμένης προοπτικής της βυζαντινής εικονογραφίας, στην οποία τα μακρύτερα από τον θεατή πρόσωπα σχεδιάζονται μεγαλύτερα και μικρότερα τα πλησιέστερα στον θεατή. Η διαφορά της κλίμακας, του μεγέθους ανάμεσα στη δεύτερη ζώνη των αγγέλων και την τρίτη ζώνη των Προφητών, που είναι διπλάσια σε μέγεθος από αυτή των αγγέλων, δημιουργεί μία μικτή τηλεσκοπική προοπτική, που οδηγεί νοερά υψηλότερα, στον ουράνιο χώρο των αγγέλων

32. Timken, *The Pantocrator*, 146-152. Μπαλτογιάννη, *Εικόνες. Ο Χριστός*, 19-21. Με την εικόνα αυτή του Χριστού Χαλκίτη συνδέθηκε και η εγκαυστική εικόνα του Χριστού της μονής Σινά (βλ. M. Chatzidakis, «An Encaustic Icon of Christ at Sinai», *ArtB* XLIX (1967), 203-205).

33. Μπαλτογιάννη, *ό.π.*, 20. Ο πρώτος τύπος ταυτίζεται με το Σόλιδο του Κωνσταντίνου Ζ' Πορφυρογέννητου (Μπαλτογιάννη, *ό.π.*, εικ. 7), και ο δεύτερος τύπος προέρχεται από παράσταση της Δέησης από το εικονογραφημένο χειρόγραφο της Χριστιανικής Τοπογραφίας του Κοσμά Ινδικοπλεύστη, τέλη του 9ου αιώνα, που βρίσκεται στη Biblioteca Apostolica Vaticana (Γ. Γαλαβάρης, *Ζωγραφική βυζαντινών χειρογράφων*, Αθήνα 1995, 217, πιν. 18).

34. Οι Προφήτες που αποδίδονται είναι οι ακόλουθοι: Μωϋσής, Δαυΐδ, Σολομών, Ἀββακούμ, Ἡσαΐας, Ζαχαρίας, Ἠλίας, Ἀβδειού, Μαλαχίας, Ἰεζεκιήλ, Σοφονίας, Ναούμ, Δανιήλ, Ἰωνάς, Ἀμώς, Ἱερεμίας, Σαμουήλ, Ἰακώβ, Μιχαίας και Ααρών.

και του Παντοκράτορα. Το πλήθος των παραθύρων στη βάση του ημισφαιρικού τρούλου διαχέουν το φως, διαχωρίζοντας τις τρεις ζώνες του τρούλου από τον υπόλοιπο ναό και δημιουργώντας την αίσθηση στον πιστό, που ευρίσκεται στο εσωτερικό του ναού, ότι οι μορφές που εικονίζονται σε αυτές μετεωρίζουν στο ουράνιο απείκασμα ενός κόσμου θείου, πλήρους πνεύματος και χάριτος.

Ο Αλμαλιώτης, σύμφωνα με τις μαρτυρίες των συνεργατών του, ήταν δεινός σχεδιαστής, με έφεση στον αυτοσχεδιασμό. Ανθολογώντας σχεδιαστικά στοιχεία από παλαιότερα βυζαντινά πρότυπα, κατόρθωνε να τα συνενώνει δημιουργικά, συνθέτοντας νέες καλλιτεχνικές μορφές. Κύριο μέλημα της ιστόρησής του ήταν η απόδοση της προσωπογραφικής αλήθειας και η αποτύπωση του ήθους των εικονιζόμενων προσώπων.

Καλλιτεχνικά, ο Αλμαλιώτης αποφεύγει τις σχεδιαστικές πρωτοτυπίες ή τους χρωματικούς εντυπωσιασμούς και επιλέγει την απλότητα, την αμεσότητα, την αισθητική αρχή της αφαίρεσης και το απέριττο της εκφράσεως. Αυτό που τον διακρίνει είναι η εξαιρετική ποιότητα στην εκτέλεση των τοιχογραφιών, η μεγάλη ακρίβεια στο σχέδιο, η αρμονία, η τάξη, το μέτρο, καθώς και η μεγάλη ικανότητα βέλτιστης προσαρμογής των συνθέσεων στα αρχιτεκτονικά μέρη του ναού. Η εξαιρετική ποιότητα του πλασίματος προσδίδει στις μορφές ευγένεια, γαλήνη και εσωτερικότητα, παραπέμποντας στο νοητό υπερβατικό κάλλος που είναι επέκεινα του αισθητού τούτου κόσμου.

Οι μορφές του παρατίθενται καθ' εαυτές, διαρθρωμένες με σαφήνεια, απομονωμένες, επιμήκεις, μετωπικές, μνημειώδεις, κλειστές, με μία έκφραση εντεταμένης εσωτερικής ζωής, αφιερωμένης στην επίτευξη ενός βιώματος υπερβατικής υπάρξεως στον κόσμο της πίστεως, πέραν του φυσικού λογισμού. Η έλλειψη έντασης και έκφρασης συναισθημάτων στις μορφές, η τάση τους προς την ακινησία, τις συγκρατημένες χειρονομίες και τις συμβατικές στάσεις, την αφαίρεση, την επιπεδομορφικότητα, τον γραμμικό τόνο της τεχνοτροπίας και την αντιφυσιοκρατική απόδοση οδηγούν στην αντίληψη ότι ακολουθούν ένα συγκεκριμένο ιδεατό πρότυπο-υπόδειγμα. Το υπόδειγμα αυτό δεν θα πρέπει να το αναζητήσουμε στην τέχνη των Κομνηνών και των Μακεδόνων, η οποία χαρακτηρίζεται από την έκφραση των συναισθημάτων, τη ρυθμική πτυχολογία και τη νευρώδη «ένταση» των μορφών, αλλά ούτε και στην Παλαιολόγεια τέχνη, στην οποία η «έμφαση» δίδεται στον εξανθρωπισμό των μορφών, που συνυφαίνεται με το στοιχείο του ερμητισμού και του νατουραλισμού. Από τα χαρακτηριστικά στοιχεία των μορφών της κόγχης και του τρούλου, είναι φανερό ότι το ιδεατό πρότυπο-υπόδειγμα του Αλμαλιώτη συνδέεται άμεσα με τη τέχνη της Ιουστινιάνειας περιόδου, η οποία μάλλον ήταν και η συνειδητή καλλιτεχνική επιλογή έκφρασής του.

Συμπερασματικά, στο πρόσωπο του Στέφανου Αλμαλιώτη συναντούμε έναν καλλιτέχνη, που δεν επιδιώκει την απλή αναπαραγωγή της παλαιότερης εικο-

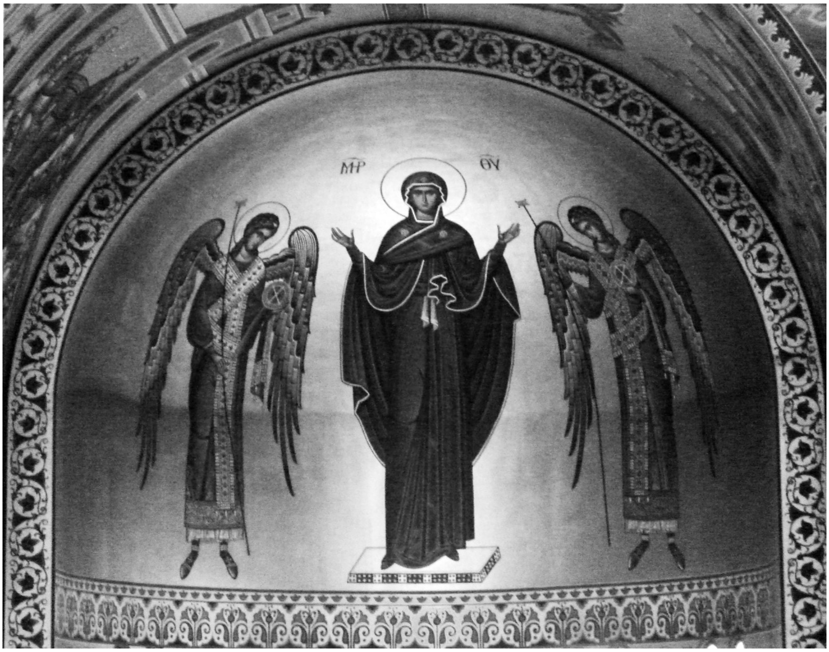
νογραφίας ούτε ακολουθεί τα καθιερωμένα πρότυπα της εποχής του. Αντίθετα, επιχειρεί να διαφοροποιηθεί από τους προγενέστερούς του εικονογράφους και να αναβιώσει το βυζαντινό ύφος της Ιουστιανιάνειας περιόδου, ύφος υψηλό, που το χαρακτήριζε η «έκταση», υπό την έννοια ότι το καλλιτεχνικό έργο στόχευε στην έκφραση του μεγαλειώδους και του υπερφυσικού.

Ο Αλμαλιώτης ενδέχεται να απέβλεπε ουσιαστικά στην αναζωπύρωση της λησμονημένης κατά τον 20ό αιώνα «διαμάχης» ανάμεσα στην αισθητή όψη και το νόημα, διαμάχης που είναι το αποτέλεσμα της ετερότητας μεταξύ του αισθητού κάλλους και του νοητού[35] και που διαπερνά και χαρακτηρίζει τη χριστιανική αίσθηση της πραγματικότητας στη Δύση, χωρίς όμως αισθητός και νοητός κόσμος να βρίσκονται σε διαμάχη στην ορθόδοξη παράδοση. Στην «αντιπαράθεση» αυτή ο Αλμαλιώτης δεν πρόκρινε το εξωτερικό κάλλος, την απλή καλολογία της μορφής, αλλά επέλεξε να υπηρετήσει με συνέπεια την ιδέα της υπομνηματικής εσωτερικότητας, την ιδέα δηλαδή του νοήματος της μορφής.

Η έρευνα που βρίσκεται σε εξέλιξη ελπίζουμε ότι θα φέρει προσεχώς στο φως περισσότερα στοιχεία για το έργο, τις επιρροές, αλλά και το πνευματικό και καλλιτεχνικό περιβάλλον, μέσα στο οποίο εντάσσεται το έργο του μεγάλου και εμπνευσμένου αυτού ζωγράφου-εικονογράφου του 20ού αιώνα.

---

35. E. Auerbach, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, A. Francke Verlag, Bern, 1946, II.55 (βλ. P. de Man, *Μορφή και Πρόθεση στην Αμερικάνικη Νέα Κριτική*, *Πλανόδιον* 13(1990),521: «*στην Mimesis του E. Auerbach, ο συγγραφέας, μιλώντας για την ένταση που στη δυτική λογοτεχνία υπάρχει ανάμεσα στη βιβλική και την ελληνική παράδοσή της, υποστηρίζει ότι η δυτική λογοτεχνία χαρακτηρίζεται από μία διαμάχη ανάμεσα στην αισθητή όψη και το νόημα, που διαπερνά την χριστιανική αίσθηση της πραγματικότητας απ' την αρχή και, αληθινά, στο σύνολό της*»).



Εικ. 1. Στέφανος Αλμαλιώτης. *Η Πλατυτέρα των Ουρανών*. Καθεδρικός Ιερός Ναός Αγίας Τριάδας. Πειραιάς.



Εικ. 2. Στέφανος Αλμαλιώτης. *Ο τρούλος*. Καθεδρικός Ιερός Ναός Αγίας Τριάδας. Πειραιάς.



Εικ. 3. *Η ΑΓΙΑ ΘΕΟΤΟΚΟΣ* [ΜΗΡ ΘΥ], μικρογραφία χειρογράφου, Garrett 6, fol. 11r δεύτερο μισό του 9^{ου} αιώνα,(βλ. H. Evans & W. Wixom [eds], *The Glory of Byzantium:* fig.43).



Εικ. 4. *ΜΑΡΙΑ* [ΜΗΡ ΘΥ], χρυσός σόλιδος του αυτοκράτορα Λέονταα VI (886-908) (βλ. H.C. Evans & W.D. Wixom [eds], *The Glory of Byzantium:* , fig.147C).



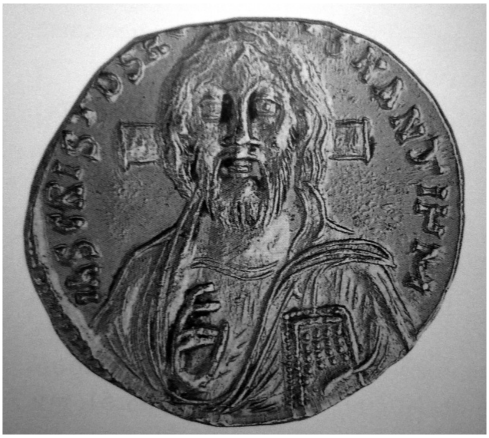
Εικ. 5. *ΜΗΡ ΘΥ*, ανάγλυφη μαρμάρινη πλάκα 96 x 33 εκ., δεύτερο μισό του 12^{ου} αιώνα, Μοναστήρι της Παναγίας Περιβλέπτου Κωνσταντινούπολη, (H.C. Evans & W.D. Wixom [eds], *The Glory of Byzantium*, fig. 12).



Εικ. 6. *ΜΗΡ ΘΥ*, ανάγλυφη μαρμάρινη πλάκα 181 x 108 εκ., b μισό 12ου αι., από την Κωνσταντινούπολη (H.C. Evans & W.D. Wixom [eds], *The Glory of Byzantium*, fig. 291).



Εικ. 7. Στέφανος Αλμαλιώτης, *Ο Παντοκράτωρ* (λεπτομέρεια από τοn τρούλο) Καθεδρικός Ιερός Ναός Αγίας Τριάδας, Πειραιάw.



Εικ. 8. Χρυσός σόλιδος του Ιουστινιανού Β′, 7ου αιώνα (692-95), Βυζαντινό & Χριστιανικό Μουσείο, Αθήνα (Χ. Μπαλτογιάννη, *Εικόνες. Ο Χριστός*, εικ. 6).



Εικ. 9. Χρυσός σόλιδος του Κωνσταντίνου Ζ′ Πορφυρογέννητου, 10ος αιώνας (945), Βυζαντινό & Χριστιανικό Μουσείο, Αθήνα (Χ. Μπαλτογιάννη, *Εικόνες. Ο Χριστός*, εικ. 7).

ΜΟΥΣΙΚΗ

Αθανάσιος Θ. Βουρλής

ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ - ΚΟΥΡΟΣ, ΕΝΑΣ ΚΑΤ ΕΞΟΧΗΝ ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΕΚΑΙΔΕΥΣΕΩΣ [1]

Επέλεξα, ως θέμα, την παρουσίαση μιας εξαιρετικής μουσικής μορφής, που έδρασε για μισό αιώνα περίπου στην Εκκλησιαστική Εκπαίδευση. Πρόκειται για τον αείμνηστο καθηγητή μου, στην Εκκλησιαστική Σχολή Κορίνθου, Δημήτριο Ιωάννου Παναγιωτόπουλο-Κούρο, ο οποίος άφησε αλησμόνητες αναμνήσεις σε πολλές εκατοντάδες μαθητών του.

Έχοντας υπ' όψιν ότι την 16^{η} Ιανουαρίου του 2011 συμπληρώνονται δέκα χρόνια από του θανάτου του, εθεώρησα ιερό καθήκον μου να παρουσιάσω ενώπιόν σας, με την ευκαιρία του Συμποσίου μας, ως φόρο τιμής, πράξη ευγνωμοσύνης και πνευματικού, επιστημονικού μνημοσύνου, τη ζωή και το έργο αυτού του πνευματικού εργάτου, ο οποίος αφιερώθηκε στη διακονία της εθνικής μας μουσικής παραδόσεως.

Σήμερα που οι πνευματικές αξίες και οι πολιτισμικές μας καταβολές περιφρονούνται και απαξιώνονται και η εργασιακή ευσυνειδησία, στους διάφορους κοινωνικούς λειτουργούς, αμβλύνεται, είναι αναγκαία η προβολή της ζωής και του έργου μορφών, όπως του καθηγητού της μουσικής Δημητρίου Παναγιωτόπουλου- Κούρου, γιατί είναι δυνατόν να λειτουργήσει ως φωτεινό παράδειγμα μιμήσεως και συγκρίσεως για κάθε εργαζόμενο στον χώρο των λειτουργικών εκκλησιαστικών τεχνών, όπως είναι και η μουσική.

Ας τον γνωρίσουμε λοιπόν, μέσα από τα περιορισμένα γι' αυτόν, χρονικά πλαίσια που επιτρέπει η δεκαπεντάλεπτη εισήγηση. Κάποιες ιστορικές φωτογραφίες θα μας επιτρέψουν να έχουμε μια οπτική μνήμη για αυτόν και τις δραστηριότητές του.

---

1. Εκφράζω καταρχήν τις θερμές μου ευχαριστίες προς τους συντελεστές του παρόντος Β' Συμποσίου Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης για την άρτια οργάνωση και την τιμητική πρόσκληση να είμαι απόψε εισηγητής.

Ο πατέρας του

Ο Δημήτριος Παναγιωτόπουλος-Κούρος είναι ο πρωτότοκος υιός (από οκτώ αδέλφια) του Ιωάννου Δ. Παναγιωτόπουλου-Κούρου και της Χριστίνας το γένος Περδίου. Εγεννήθη στην Τρίπολη Αρκαδίας την 27η Δεκεμβρίου του έτους 1919. Και ο παππούς του Δημήτριος και ο πατέρας του Ιωάννης υπήρξαν άφθαστοι τραγουδιστές δημοτικών τραγουδιών, μάλιστα ο παππούς, κατά μαρτυρία του Δημητρίου, ήταν καλλιφωνότερος του Ιωάννου και ο Ιωάννης καλλιφωνότερος του υιού.

Ο πατέρας του Δημητρίου, Ιωάννης, ή μπάρμπα Γιάννης, όπως ο ίδιος έμεινε στην ιστορία της ψαλτικής οικογένειας, είχε σπουδάσει Βυζαντινή μουσική αρχικά κοντά στον διάσημο Μεγαλοσπηλαιώτη μοναχό Νήφωνα Δημόπουλο, από τα Δουμενά Καλαβρύτων, και αργότερα κοντά στον περίφημο μουσικολόγο Κωνσταντίνο Ψάχο στο «Ωδείο Αθηνών». Παράλληλα σπούδασε στο Πολυτεχνείο Αθηνών ζωγραφική και αγιογραφία που την τελειοποίησε στο Άγιον Όρος (ιερά Μονή Αγίου Γρηγορίου).

Νωρίς διακρίθηκε ως Λαμπαδάριος και Πρωτοψάλτης σε κεντρικούς ναούς των Αθηνών και του Πειραιώς και από το 1919 διέπρεψε στην Τρίπολη ως Πρωτοψάλτης στον Μητροπολητικό Ναό του Αγίου Βασιλείου, ως καθηγητής των τεχνικών μαθημάτων στο Ιεροδιδασκαλείο Τρίπολης και στα Γυμνάσια της περιοχής, ως χοράρχης βυζαντινού χορού και δημοτικών τραγουδιών, ως ζωγράφος, ως τραγουδιστής όλων των ειδών της εθνικής και ευρωπαϊκής μουσικής, ως μελοποιός βυζαντινών μελών και συνθέτης εθνικών και θρησκευτικών ασμάτων, ως συγγραφέας και μελετητής θεολογικών μουσικολογικών θεμάτων και ως εισηγητής νέου συστήματος σημειογραφίας με το όνομα «Αρκαδική μουσική», το οποίο όμως, δεν έγινε αποδεκτό από τους μουσικούς και εκκλησιαστικούς κύκλους.

Η ιδιαίτερη δραστηριότητά του με την χορωδία, τις ηχογραφήσεις δημοτικών τραγουδιών και τις μουσικές του εμφανίσεις στην Τρίπολη και στην Αθήνα, σε συνδυασμό με τη σπάνια καλλιφωνία, την εντυπωσιακή φωνητική έκταση και ευστροφία, τον κατέστησαν γνωστό σε όλη την Ελλάδα. Ο Ιωάννης Σακελλαρίδης, ο Νικόλαος Κανακάκης, ο Κωνσταντίνος Ψάχος και ο Ιωάννης Παναγιωτόπουλος – Κούρος, ήταν τα πιο γνωστά ονόματα στις αρχές του 20ού αιώνα στο νοτιοελλαδικό χώρο.

Σ' αυτά τα χρόνια του καλλιτεχνικού του μεσουρανισμού, τον εγνώρισε και τον άκουσε ο Μίκης Θεοδωράκης και, εξαιτίας του εντυπωσιασμού και θαυμασμού του, αποφάσισε να γίνει κι αυτός μουσικός και να ακολουθήσει τη δική του, γνωστή σε εμάς μουσική πορεία και δόξα. Σε παλιότερη συνέντευξή του είχε δηλώσει σχετικά: «Εδώ, [δηλαδή στον άγιο Βασίλειο Τριπόλεως] α-

ποφάσισα να γίνω μουσικός. Χάρη σε αυτήν εδώ την Εκκλησία και τον Γιάννη Κούρο, μια μυθική μορφή της Τριπολιτσάς».

Ένας αείμνηστος ιεροψάλτης, ο Νικόλαος Γκαρδιακός, αναφερόμενος στο φαινόμενο Γιάννης Κούρος, μου είχε πει ότι την περίοδο που έψαλλε ο μπάρμπα Γιάννης Κούρος στην Τρίπολη και κήρυττε στη Μητρόπολη Αθηνών ο σπουδαίος ομιλητής αρχιμ. Σεραφείμ Παπακώστας, ο κόσμος έλεγε: «Αχ, να μπορούσαμε να πάμε στην Τρίπολη να ακούσωμε το μακρόσυρτο "Σοί Κύριε" του Κούρου και μετά να βρεθούμε στην Αθήνα για το κήρυγμα του Σεραφείμ Παπακώστα».

Ο Δημήτριος - σπουδές

Ανέφερα όλα τα ανωτέρω για τον πατέρα του Δημητρίου Παναγιωτόπουλου -Κούρου για να φανεί η καλλιτεχνική καταβολή, το οικογενειακό περιβάλλον και οι προϋποθέσεις, με τις οποίες ξεκίνησε τη ζωή του ο Δημήτριος, ο οποίος έμελλε να σηκώσει όλο το βάρος της καλλιτεχνικής κληρονομιάς του. Προικισμένος και αυτός με πολλά φυσικά χαρίσματα και ακολουθώντας το παράδειγμα και την επαγγελματική πορεία του πατέρα του, προσπάθησε να ανταποκριθεί σε αυτό το εσωτερικό κάλεσμα με την πιθανή παρότρυνση του πατέρα του.

Έτσι, μετά την εγκύκλιο παιδεία στην Τρίπολη και την παράλληλη μουσική κατάρτηση από τον πατέρα του και τη σπουδή στη φιλαρμονική «Εταιρεία Τριπόλεως», το έτος 1938 έρχεται στην Αθήνα για να συνεχίσει τις μουσικές του σπουδές στο «Ωδείο Αθηνών», όπου είχε σπουδάσει και ο πατέρας του. Το βήμα αυτό ήταν πολύ σημαντικό και καθοριστικό για την μετέπειτα εξέλιξή του, γιατί έγινε με την προτροπή του Διευθυντού του Ωδείου, Φιλοκτήτη Οικονομίδη και υποτροφία του τέως Διευθυντού Γεωργίου Νάζου, του Τηνίου, του ιδρυτού της Σχολής Βυζαντινής Μουσικής του «Ωδείου Αθηνών». Εκεί ο Δημήτριος σπούδασε ευρωπαϊκή μουσική κοντά στους καθηγητές Δημήτριο Μητρόπουλο, Φιλοκτήτη Οικονομίδη και Γεώργιο Σκλάβο και βυζαντινή, κοντά στον Ιωάννη Μαργαζιώτη, ό,τι καλύτερο διδακτικό μουσικό προσωπικό υπήρχε τότε στην Αθήνα.

Η ωδειακή μουσική του παιδεία, όμως, έμελλε να διακοπεί ξαφνικά με την έναρξη του Β΄ παγκοσμίου πολέμου. Ο Δημήτριος στρατεύεται και προωθείται στη «γραμμή των πρόσω», όπως σημειώνει ο ίδιος σε μια πολύ σύντομη αυτοβιογραφία του. Κατά την επαχθή και πολύπαθη Γερμανο-ιταλική κατοχή εγγράφεται και σπουδάζει στην Παιδαγωγική Ακαδημία Τριπόλεως, ενώ παράλληλα ψάλλει σε διαφόρους ιερούς ναούς της πόλεως. Το έτος 1942 μετεγγράφεται στη Μαράσλειο Παιδαγωγική Ακαδημία Αθηνών, από την οποία λαμβάνει το 1945 το πτυχίο του με βαθμό «άριστα».

Επαγγελματική σταδιοδρομία

Την επαγγελματική του σταδιοδρομία αρχίζει ως διαχειριστής, το έτος 1943, στο Ορφανοτροφείο της Ε.Ο.Χ.Α στο Ψυχικό. Συνεχίζει όμως και τις μουσικές του σπουδές στο «Εθνικό Ωδείο», τις οποίες ολοκληρώνει το έτος 1950 λαμβάνοντας, ως αριστούχος, τα πτυχία της Βυζαντινής μουσικής (1944), Αρμονίας, Ενοργανώσεως και Διευθύνσεως Μπάντας (1950). Ας σημειωθεί ότι εγνώριζε πολύ καλά τη χρήση πολλών μουσικών οργάνων, όπως του πιάνου, της κιθάρας, του μαντολίνου και όλων των χάλκινων οργάνων της Μπάντας, με τα οποία είχε έλθει σε πρώτη επαφή κατά τα εφηβικά του χρόνια στη «Φιλαρμονική Εταιρία Τριπόλεως».

Στην Αθήνα συγκροτεί την πρώτη βυζαντινή χορωδία του και ψάλλει στον ιερό ναό Αγίου Δημητρίου Ψυχικού. Από το 1948 αναλαμβάνει, με τον αδελφό του Κωνσταντίνο και την ενεργό παρουσία του γηρασμένου πλέον πατέρα του, ιεροψαλτικά καθήκοντα στον ιερό ναό Αγίου Ιωάννου Γαργαρέττας. Εργάζεται στην Ιόνιο Σχολή Ακαδημίας και τα παραρτήματά της και με τη χορωδία του αρχίζει εκπομπές στο νεοσύστατο Ραδιοφωνικό Σταθμό των Ενόπλων Δυνάμεων (ΥΕΝΕΔ).

Μετά από μια διετία διδακτικής εμπειρίας και χορωδιακής μουσικής δραστηριότητας, διορίζεται το έτος 1950 καθηγητής της μουσικής στην Ιερατική επτατάξιο Εκκλησιαστική Σχολή Κορίνθου και Πρωτοψάλτης στον Μητροπολιτικό ιερό ναό του Αποστόλου των Εθνών Παύλου. Στη Σχολή αυτή και στη θέση του Πρωτοψάλτου και χοράρχου παραμένει μέχρι το έτος 1962. Διδάσκει Βυζαντινή και Ευρωπαϊκή μουσική στη Σχολή και με κόπο, ιδρώτα και επιμονή καταρτίζει πολυμελέστατη χορωδία, αποτελούμενη από τους διακρινόμενους για την καλλιφωνία και φιλομουσία ιεροσπουδαστές όλων των τάξεων.

Είχα την ευτυχία να τον έχω καθηγητή στις τρεις πρώτες τάξεις της Σχολής, να είμαι μέλος της χορωδίας της Σχολής, αλλά και του μικρότερου χορωδιακού σχήματος που τον ακολουθούσε στον Μητροπολιτικό ναό κάθε Κυριακή. Ομολογώ ότι κοντά του έζησα τις πιο ωραίες αναμνήσεις της εξαετούς φοιτήσεως μου σ' αυτή τη Σχολή. Με τον ζήλο, την εργατικότητα, τη διάκριση, την διδακτική του τέχνη, την αγάπη, τη σοβαρότητα, την ευγένεια, την επιμονή και όλα τα στοιχεία ενός άριστου παιδαγωγού, κατόρθωσε να δημιουργήσει, για την εποχή εκείνη, τον πολυπληθέστερο βυζαντινό χορό εφήβων. Η ιδιαίτερη αγάπη των ιεροσπουδαστών προς τον διδάσκαλο και η αγάπη που μας ενέπνευσε αυτός προς τη μουσική, ήταν οι κινητήριες δυνάμεις της μουσικής μας προόδου. Κάθε απόγευμα οι ιεροσπουδαστές, σε συγκεκριμένη ώρα, μελετούσαν – μόνοι ή καθ' ομάδες – βυζαντινή μουσική. Η Σχολή αντηχούσε από τις ποικιλόμορφες φωνές σαν πολύβοο μελίσσι.

Στον ιερό ναό της Αγίας Φωτεινής της Σχολής έψαλλαν δεξιά οι τελειόφοιτοι και αριστερά οι προ-τελειόφοιτοι. Και τους δυο χορούς πλαισίωναν οι άριστοι των μικρότερων τάξεων εκ περιτροπής. Σε έκτακτες περιπτώσεις, οι χοροί των πέντε μεγαλύτερων τάξεων εκάλυπταν ψαλτικές ανάγκες πανηγύρεων και λειτουργικών αναγκών στις ενορίες της Κορίνθου, στα χωριά της Κορινθίας, στις Φυλακές ή τις Στρατιωτικές Μονάδες της περιοχής.

Για μένα ήταν η πρώτη φορά που άκουγα τέτοιους βυζαντινούς χορούς με ισοκρατήματα και μουσική ακρίβεια. Μεγαλύτερη εντύπωση προκαλούσε ο μεγάλος χορός της Σχολής, ο οποίος με τις συνεχείς πρόβες και την αξιοποίηση των καλυτέρων και καλλιφώνων ιεροσπουδαστών, άφησε εποχή, όχι μόνο με τις ενδοσχολικές επετειακές εκδηλώσεις, αλλά και με αυτές στην Κόρινθο, στην Αθήνα, στην Τήνο, στην Πάτμο και στη Ρόδο, στις οποίες είχα την τιμή να είμαι μέλος. Κάθε μουσική εκδήλωση του χορού, ήταν για τη Σχολή και τους ιεροσπουδαστές ένα πολύ σημαντικό γεγονός, γιατί πάντοτε άφηνε αλησμόνητες μνήμες και ευμενέστατα σχόλια.

Για τις επιτυχίες και τις δραστηριότητες αυτές συνέβαλαν, κατά τη γνώμη μου, οι εξής σημαντικοί παράγοντες:

α) Η όλη προσωπικότητα, κατάρτιση, ικανότητα, εργατικότητα και μεθοδικότητα τους καθηγητού μας Δημήτριου Παναγιωτόπουλου-Κούρου.

β) Οι πολλές πρόβες και η κατ' ιδίαν προετοιμασία (όπου χρειάζονταν), των μελών του χορού, σε ώρες *εκτός* διδακτικού προγράμματος.

γ) Η επιμελημένη χειρόγραφη και καλλιγραφημένη και κατ' άτομο παραδιδόμενη μουσική ύλη της εκδήλωσης.

δ) Η χρήση διπλών και τριπλών ισοκρατημάτων, όπου η ψαλμωδία το επέτρεπε.

ε) Η με νότες και κατά συλλαβή του κειμένου καταγραφή της πορείας των απλών ή σύνθετων ισοκρατημάτων, για ακριβή πτώση και συνήχησή τους.

στ) Η διαλογική αξιοποίηση των καλλίφωνων μονωδών και του χορού ή των παιδικών φωνών και του χορού.

ζ) Το ποικίλο μουσικό επετειακό ή λειτουργικό ρεπερτόριο, στο οποίο υπήρχαν – κατά περίπτωση – βυζαντινοί ύμνοι, δημοτικά τραγούδια, συνθέσεις δημώδεις ή ελεύθερες του καθηγητή μας.

η) Η εντυπωσιακή, κυριαρχική, προστατευτική, καθοδηγητική, επιβλητική και άριστη διεύθυνση του μεγαλοπρεπούς χοράρχου μας. Τέλος,

θ) Η εν γένει συμπεριφορά του, η υπομονή και επιμονή, η εύλογη παρατήρηση κι ο έπαινος, η καλλιέργεια της ευγενούς άμιλλας και η προβολή των καλυτέρων, η ενθάρρυνση και προτροπή, ήταν τα μυστικά και φανερά σημεία των επιτυχιών της χορωδίας του.

Στην Κόρινθο, ο Δημήτριος Παναγιωτόπουλος-Κούρος διεκρίθη και ως πρωτοψάλτης και χοράρχης του Μητροπολιτικού Ιερού Ναού, του Αποστόλου

Παύλου. Η ψαλμωδία του ήταν άκρως κατανυκτική, μεγαλοπρεπής, δωρική, ανεπίδευτη, σοβαρή και απλή. Τα μέλη που έψαλλε – πάντα από διφθέρας – ήταν κλασικά και βατά, ώστε να είναι προσιτά και στα μέλη της χορωδίας των μαθητών του. Τις τυχόν διασκευές του διέκρινε ο σεβασμός της παραδόσεως και η προσήλωσή του στην απλότητα της σημειογραφίας των τριών Διδασκάλων. Η φωνή του ήταν δυνατή, λυρική και λυγερή μπασσοτενόρου, για αυτό και πολλές φορές καθοδηγούσε τη χορωδία και στα ψηλά και στα χαμηλά, ή ενίσχυε τα βαθειά ισοκρατήματα. Σίγουρα ήταν επηρεασμένος από τον τρόπο ψαλμωδίας του πατέρα του, αλλά δεν είχε το ηχόχρωμα της φωνής εκείνου.

Πάντοτε αξιοποιούσε τα καλλίφωνα μέλη του χορού δίδοντας τους μονοφωνικούς ρόλους στην «Τιμιωτέρα», στα «Στιχηρά προσόμοια των Αίνων» και στα εμμελή ή χύμα λειτουργικά και βιβλικά αναγνώσματα, ενισχύοντας, έτσι, τον ζήλο, την προθυμία και το θάρρος των μικρών ψαλτών χορωδών. Στη Θεία Λειτουργία χρησιμοποιούσε – από το «Χειρουβικό» μέχρι και το «Κοινωνικό» – τον ήχο της Κυριακής. Έτσι, οι μικροί χορωδοί αποκτούσαν την πρακτική εμπειρία της οκτωήχου, των διαστημάτων και των έλξεων, των ποικιλονύμων ψαλτικών ειδών.

Οι μαθητές του, ύστερα από την άρτια επταετή διδασκαλία, την πρακτική εμπειρία και την επαρκή γνώση των διατάξεων του Τυπικού, ήταν ικανοί να υπηρετήσουν στο Ιερό Αναλόγιο υπεύθυνα και συγχρόνως να πραγματοποιήσουν περαιτέρω μουσικές σπουδές στα διάφορα Ωδεία της εποχής εκείνης. Για τη θαυμαστή μουσική κατάρτιση των μαθητών του θα αναφέρω τα εξής περιστατικά:

α) Υπήρξαν μαθητές του, οι οποίοι εδίδασκαν βυζαντινή μουσική στους εκ μετεγγραφής προερχόμενους ιεροσπουδαστές που δεν εγνώριζαν μουσική, ώστε σε σύντομο χρονικό διάστημα να είναι σε θέση να ενταχτούν στο μουσικό επίπεδο της τάξης τους και να γίνουν μέλη των χορών των τάξεων ή του μεγάλου χορού της Σχολής.

β) Υπήρξαν άλλοι μαθητές, οι οποίοι είχαν την ικανότητα να μελοποιούν βυζαντινά μέλη ή θρησκευτικά και άλλα άσματα, καθώς και να καταγράφουν εξ ακοής ψαλμωδίες και τραγούδια στη βυζαντινή ή την ευρωπαϊκή σημειογραφία.

γ) Υπήρξαν περιπτώσεις που μαθητές του τον αντικατέστησαν με τη δική του παραχώρηση στη διεύθυνση του μεγάλου χορού της Σχολής, σε επίσημες εκδηλώσεις.

Από τα προαναφερθέντα καταδεικνύεται το πολύμοχθο και πολύπλευρο διδακτικό και καλλιτεχνικό έργο του αείμνηστου διδασκάλου, που είχε άμεσα και αξιόλογα αποτελέσματα. Πάντοτε μας ετόνιζε, σε κάθε ευκαιρία, τη λειτουργική αξία της σωστής και δη χωρικής ψαλμωδίας, αλλά και την οικονομική βοήθεια που θα είχαμε, αν θα ήμεθα καλοί ψάλτες ή μουσικοί στα σχολεία. «Μάθετε μουσική» επαναλάμβανε, «για να έχετε ένα εφόδιο στη ζωή σας και για να μπορέσετε να συνεχίσετε τις σπουδές σας». Για αυτό ήταν και πο-

λύ αυστηρή η συμπεριφορά και η βαθμολογία του προς τους μαθητές εκείνους, που ήταν καλλίφωνοι αλλά όχι επιμελείς στο μάθημα της μουσικής.

Παροιμιώδης ήταν η υπομονή και η επιμονή του, στις περιπτώσεις που κάποιοι μαθητές του είχαν μεν δυνατή η βαθειά φωνή, αλλά δεν είχαν «αφτί», όπως συνήθως λέμε στη μουσική. Σε αυτές τις περιπτώσεις, αφιέρωνε το χρόνο του διαλείμματος και με την κατ' ιδίαν εξάσκηση του μαθητού, συνοδεία του αρμονίου, κατόρθωνε σιγά σιγά να διορθώσει το φυσικό του μειονέκτημα. Ενθυμούμαι συγκεκριμένη περίπτωση που στο τέλος της προσπάθειας και των δυο, ο μαθητής έγινε το βασικότερο στέλεχος της ομάδας βαθυφώνων ισοκρατών της χορωδίας της Σχολής.

Το έτος 1962, δυστυχώς για εμάς, ο μουσικός μας, Δημ. Παναγιωτόπουλος - Κούρος , ύστερα από ειδικό διαγωνισμό, προσελήφθη ως καθηγητής της μουσικής στη Ριζάρειο Εκκλησιαστική Σχολή Αθηνών, στην οποία και παρέμεινε μέχρι της συνταξιοδοτήσεώς του.

Στη Ριζάρειο, έχοντας ήδη αποκτήσει εμπειρία και φήμη άριστου καθηγητού, χοράρχου, μελοποιού, συνθέτου, πρωτοψάλτου κ.λ.π., συνέχισε ταπεινά και ευσυνείδητα το θεάρεστο έργο του. Η νέα θέση του έδωσε μεγαλύτερο κύρος, ευρύτερο πεδίο δράσεως και κοινωνική αναγνώριση. Χιλιάδες, ίσως, είναι οι ιεροσπουδαστές, οι οποίοι επέρασαν από τα χέρια του και σήμερα κατέχουν διάφορες θέσεις στον ιερό κλήρο, στη Μέση Δημόσια και Εκκλησιαστική Εκπαίδευση, στα Πανεπιστήμια, στα Αναλόγια ιερών ναών κλπ, όχι μόνο στην Ελλάδα αλλά και στο εξωτερικό. Ορισμένοι μαθητές του διαπρέπουν σήμερα και στο δημοτικό τραγούδι.

Εκατοντάδες είναι οι μουσικές του εκδηλώσεις στις επισημότερες αίθουσες εκδηλώσεων των Αθηνών και άλλων πόλεων, στην τηλεόραση και το ραδιόφωνο. Για τους Ριζαρείτες, αλλά και τον ίδιο, ήταν άκρως συγκινητικές οι διάφορες λατρευτικές ευκαιρίες του ενιαυτού στον ιερό ναό του Αγίου Νεκταρίου στη Ριζάρειο, όπου έψαλλε με τη χορωδία της Σχολής, όλα τα χρόνια της υπηρεσίας του εκεί.

Στις ετήσιες εκθέσεις πεπραγμένων της Ριζαρείου γίνεται πάντοτε μνεία των δραστηριοτήτων της χορωδίας και της συμβολής της στη λειτουργική ζωή των ιεροσπουδαστών. Είναι χαρακτηριστικό το κατωτέρω απόσπασμα:

«Η χορωδία της Σχολής, με την συμμετοχή της εις την Θείαν Λειτουργίαν, τας εκδηλώσεις, τας τελετάς επ' ευκαιρία των εθνικών και θρησκευτικών εορτών και τας εμφανίσεις της εκτός της Σχολής, όπου ελάμβανε μέρος μετά από πρόσκλησιν αρχών και σωματείων, παρουσίαζεν εμφανή δείγματα της αρτίας συγκροτήσεώς της»[2].

---

2. Βλ. *Ριζάρειος Εκκλησιαστική Παιδεία*, τ. Γ', εν Αθήναις 1984, 373.

Συγγραφικό έργο

Ο Δημήτριος Παναγιωτόπουλος - Κούρος, εκτός από τη σπουδαία διδακτική και χορωδιακή προσφορά του, μας άφησε και αξιόλογο συγγραφικό έργο, άλλο εκδεδομένο και άλλο ανέκδοτο. Στο ανέκδοτο ανήκει το μεγαλύτερο μέρος, κυρίως, από τις μελοποιητικές και συνθετικές του δημιουργίες. Στο εκδεδομένο, βυζαντινού λειτουργικού και κατηχητικού περιεχομένου, ανήκουν:

Το «Μουσικό Εγκόλπιον Ιερέως», Κόρινθος 1950 και Αθήναι 1963.

Η «Συλλογή ασμάτων κατηχητικού Σχολείου», Κόρινθος 1953.

Η «Βυζαντινή Ιερά Υμνωδία» (Αναστασιματάριο), Κόρινθος 1954 και Αθήναι 1978.

Ο «Ακάθιστος Ύμνος», Κόρινθος 1959 και επανέκδοση, επιμέλεια Διονυσίου Ηλιόπουλου, Αθήναι 2009.

«Η Βυζαντινή Ιερά Ψαλμωδία» (Θ.Λειτουργία) Αθήναι 1967 και

«Η Αγία και Μεγάλη Εβδομάς», Αθήναι 1983 και επανέκδοση, επιμέλεια Διονυσίου Ηλιόπουλου, 2010.

Στο εκτενές ανέκδοτο έργο συμπεριλαμβάνονται οι εξής βασικές κατηγορίες:

α) Ορατόρια βιβλικού περιεχομένου.

β) Εκφωνικά παραδείγματα εμμελούς απαγγελίας βιβλικών αναγνωσμάτων, ιερατικών εκφωνήσεων και των γνωστών κειμένων του Αποδείπνου «Ἄσπιλε, ἀμόλυντε....», «Καὶ δὸς ἡμῖν, Δέσποτα».

γ) Διάφορα εθνικά δημώδη άσματα.

δ) Διάφορα επετειακά άσματα και,

ε) Η ακολουθία του Αγίου Νεκαταρίου, το Δοξαστικό «Τῶν Ἁγίων Πατέρων ὁ χορός» και οι ψαλμοί ΚΒ′ (22^{ος}) και ΡΙΖ′ (117^{ος}).

Έχω την πληροφορία ότι το μεγαλύτερο ανέκδοτο μέρος των βυζαντινών και των άλλων δημιουργιών του έχει περιέλθει στα χέρια αγαπητών του Αρκάδων μαθητών, οι οποίοι θέλω να πιστεύω ότι θα φροντίσουν να το περισώσουν και σύντομα να το εκδώσουν.

Στη μικρή μας έρευνα εντοπίσαμε δυο ακόμη δημοσιεύματά του στους τόμους της «Ριζαρείου Εκκλησιαστικής Παιδείας». Το ένα φέρει τον τίτλο «Στίχοι ἐκ τοῦ ΡΙΖ′ Ψαλμοῦ, ψαλλόμενοι κατὰ τὴν τελετὴν τῆς ρασοφορίας[3]» και το άλλο «Οἱ διδάξαντες μουσικὴν εἰς τὴν Ριζάρειον Ἐκκλησιαστικὴν Σχολὴν 1844-1980[4]», μια πολύ ενδιαφέρουσα μελέτη.

---

3. *Ριζάρειος Εκκλησιαστική Παιδεία* τ. Α′, εν Αθήναις 1978, 269-271.
4. *Ριζάρειος Εκκλησιαστική Παιδεία* τ.Β′, εν Αθήναις 1981, 93-115.

Ο καθηγητής μας Δημήτριος Παναγιωτόπουλος-Κούρος, αφήνοντας πίσω του μια έντονη και ουσιαστική διδακτική και καλλιτεχνική προσφορά στην Εκκλησιαστική Εκπαίδευση, αφυπηρέτησε από τη Ριζάρειο Εκκλησιαστική Σχολή περί το 1985 και έζησε το υπόλοιπο της ζωής του, αθόρυβα, ειρηνικά και ταπεινά, όπως ζούσε πάντα.

Έφυγε από τον παρόντα κόσμο στη 16η Ιανουαρίου του 2001 σε ηλικία 82 ετών. Έφυγε απόλυτα ικανοποιημένος για την ακριβή επιτέλεση του καθήκοντός του προς την πατρίδα και την Εκκλησία και για τη μεγάλη του προσφορά προς δίασωση και διάδοση της εθνικής πολιτιστικής μουσικής μας κληρονομιάς.

Οι δυο Παναγιωτόπουλοι-Κούροι, πατήρ και υιός, εσφράγισαν και εκάλυψαν, με την παρουσία και την ποικίλη δράση τους, ολόκληρο τον 20ό αιώνα.

Μακάρι να εμφανίζονται στον τόπο μας όμοιοι εργάτες του αμπελώνος του παραδοσιακού μουσικού μας πολιτισμού, για να μην χάσωμε την ταυτότητά μας. Ολοκληρώνω την εισήγησή μου με ένα απόσπασμα αφιερώματος, που έγραψε ο Ριζαρείτης μαθητής του Δημήτριος Μακρής (Θεολόγος-Φιλόλογος) για το δασκαλό μας Δημήτριο Παναγιωτόπουλο-Κούρο:

«Το φαινόμενο Κούρος δεν το συναντάς συχνά. Εύκολα το πλησιάζεις, δύσκολα το ερμηνεύεις. Φιλοπονία και εργατικότητα απαραδειγμάτιστη, υπομονή ιώβεια. Ανεκτικότητα, ευγένεια και αγάπη για τα παιδιά απροσμέτρηστη, θα έλεγα άπειρη [......] απλός, άμεσος, ευθύς, ακέραιος και προπαντός ακριβοδίκαιος». Ήταν όντως, συμπληρώνω εγώ, ένας κατ' εξοχήν μουσικός της Εκκλησιαστικής Εκπαίδευσης.

Στο σημείο αυτό, πριν εγκαταλείψω το βήμα, θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμώς τον Αιδεσιμ. Π. Χρήστο Κυριακόπουλο για το παραχωρηθέν φωτογραφικό και βιβλιογραφικό υλικό που χρησιμοποιήθηκε στη σύνταξη της παρούσης εισηγήσεως.



Εικ.1. Ιωάννης Δ. Παναγιωτόπουλος-Κούρος



Εικ.2. Δημήτριος Ιωαν. Παναγιωτόπουλος-Κούρος



Εικ.3. Εκκλησιαστική Σχολή Κορίνθου.



Εικ.4. Χορωδία Εκκλησιαστικής Σχολής Κορίνθου.



Εικ.5. Μητροπολιτικός Ι.Ναός Κορίνθου.



Εικ.6. Ριζάρειος Εκκλησιαστική Σχολή.



Εικ.7. Ναός Αγίου Νεκταρίου Ριζαρείου.



Εικ.8. Χορωδία Ριζαρείου Εκκλησιαστικής Σχολής.

Φλώρα Κρητικού

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΓΡΙΤΣΑΝΗΣ
ΕΝΑΣ ΛΟΓΙΟΣ ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΤΟΥ 19ου ΑΙΩΝΑ

Α. Βιοεργογραφικά. Ο Παναγιώτης Γριτσάνης, λόγιος, επιφανής μουσικός και δάσκαλος του 19ου αι., γεννήθηκε το 1835 στη Ζάκυνθο. Στη γενέτειρά του ολοκλήρωσε και τις εγκύκλιες σπουδές και "ἐπεδόθη εἰς τὴν σπουδὴν τῆς καθ' ἡμᾶς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς καὶ τῆς εὐρωπαϊκῆς"[1]. Σύμφωνα με μαρτυρία του ιδίου, δάσκαλός του στη βυζαντινή μουσική υπήρξε ο Θεόδωρος Κουρκουμέλης-Κοθρής[2] και στην ευρωπαϊκή ο Φραγκίσκος Δομενεγίνης[3]. Ήδη από το 1855 υπηρετούσε ως ψάλτης του ναού του αγίου Διονυσίου, όταν το 1865 δέχθηκε πρόσκληση από την ελληνική κοινότητα της Νεάπολης να εργασθεί ως μουσικός της εκεί ορθοδόξου εκκλησίας. Στη Νεάπολη μετέβη αμέσως μετά, όπου και τελειοποίησε τις σπουδές του στην ευρωπαϊκή μουσική[4].

---

1. Γ. Ι. Παπαδόπουλος, *Συμβολαί εις την ιστορίαν της παρ' ημίν εκκλησιαστικής μουσικής*, Εν Αθήναις 1890 (ανατ. 1977), 470-471. Βιογραφικά στοιχεία για τον Παναγιώτη Γριτσάνη βλ. και στα ακόλουθα: Π. Χιώτης, *Ιστορικά απομνημονεύματα Επτανήσου*, εν Ζακύνθω 1887, τομ. ΣΤ', 377-378. Δ. Παπαγιαννόπουλος, *Κατάλογος χειρογράφων της Βιβλιοθήκης Παν. Γριτσάνη*, ε'. Σ. Μοντσενίγος, *Νεοελληνική Μουσική*, Αθήναι 1958, 90-93. Λ. Χ. Ζώης, *Λεξικόν Ιστορικόν και Λαογραφικόν Ζακύνθου*, Α', Αθήναι 1963, 141-142. Απ. Λ. Βαλληνδράς, «Γριτσάνης Παναγιώτης», *ΘΗΕ* 4, 838-839.

2. Βλ. Π. Γριτσάνης, «Περί της των Ιονίων νήσων Εκκλησιαστικής Μουσικής», *Εθνικόν Ημερολόγιον* Σπ. Βρετού, έτος Η' (1868), 325-336 και *Εφημερίς Ζακύνθου Ελπίς*, Έτος ΛΓ', φύλλο 1681, 23 Δεκ. 1907. Μ. Δραγούμης, «Η δυτικίζουσα εκκλησιαστική μουσική μας στην Κρήτη και στα Επτάνησα», *Λαογραφία* ΛΑ' [31], (1976-1978), 286. Ν. Λούντζης, *Η Ζάκυνθος μετά μουσικής. Εκκλησιαστική και Κοσμική Μουσική (Λαϊκή)*, Οι φίλοι του Μουσείου Σολωμού και επιφανών Ζακυνθίων, Αθήνα 2003, 61-62 και 71-76.

3. *Εφημερίς Ζακύνθου Ελπίς*, Έτος ΛΓ', φύλλο 1681, 23 Δεκ. 1907. Αντίγραφο της μελέτης διασώζεται στο Μουσικό Αρχείο του Σ. Μοτσενίγου, το οποίο φυλάσσεται στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος, φάκελος 669, υποφάκελος Β. Στο εξής οι αναφορές στο εν λόγω έργο θα γίνονται στα φύλλα της Εφημερίδας. Βλ. και Ε. Μακρής, «Η παραδοσιακή εκκλησιαστική μουσική των Επτανήσων. Συνολική ιστορική προσέγγιση», *Μουσικός Λόγος* 8 (Χειμώνας 2009), 53 υποσ. 16. Πρβλ. Λούντζης, *Η Ζάκυνθος* 95-97 και 147-148.

4. Παπαδόπουλος, *Συμβολαί*, 470-471: «Ἐν Νεαπόλει ὁ Γριτσάνης ἀνέπτυξε τὰς μουσικάς του γνώσεις σπουδάσας τακτικῶς ἐπὶ ὀκταετίαν θεωρητικῶς τε καὶ πρακτικῶς τὴν εὐρωπαϊ-

Ωστόσο, οι γνώσεις και το ενδιαφέρον του Γριτσάνη για τη μουσική και τα μουσικά πράγματα της εποχής του τον είχαν καταστήσει ήδη ευρύτατα γνωστό, καθώς το 1863, ενώ βρισκόταν ακόμα στη Ζάκυνθο, του ανετέθη από τον μόλις συσταθέντα Εκκλησιαστικό Μουσικό Σύλλογο Κωνσταντινουπόλεως η συγγραφή και η έκδοση μιας μελέτης σχετικής με τη λεγομένη Κρητική ή Επτανησιακή μουσική, θέμα εξεταζόμενο από τον Σύλλογο. Ο βιογράφος του Γ. Παπαδόπουλος αναφέρει ότι ανέλαβε την εκπόνηση της εν λόγω μελέτης και μάλιστα το 1864 εξέδωσε αγγελία της έκδοσής της. Η αποδοχή εκ μέρους του της πρόσκλησης από την ελληνική κοινότητα της Νεάπολης καθυστέρησε την εκπόνηση της μελέτης του, καθώς από το 1865 έως το 1873 ο Γριτσάνης διέμεινε στη Νεάπολη της Ιταλίας, όπου και ολοκλήρωσε τις σπουδές του στην ευρωπαϊκή μουσική "θεωρητικῶς καὶ πρακτικῶς"[5].

Η πρώτη του μελέτη δημοσιεύθηκε το 1867, κατά τη διάρκεια της παραμονής του στη Νεάπολη, στον *Ευαγγελικό Κήρυκα* υπό τον τίτλο: «Περὶ τῆς ἐν Ζακύνθῳ τετραφώνου μουσικῆς, τῆς κατὰ παράδοσιν καλουμένης Κρητικῆς»[6]. Η ίδια μελέτη αναδημοσιεύθηκε το 1868 στο *Εθνικόν Ημερολόγιον* του Σπ. Βρετού, με τον τίτλο «Περὶ τῆς τῶν Ἰονίων Νήσων Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς»[7] και για τρίτη φορά το 1908 στη *Φόρμιγγα*, μετά βέβαια από το θάνατο του δημιουργού της[8]. Αποτελεί ίσως το γνωστότερο έργο του και θα μπορούσε να θεωρηθεί ως προάγγελος ή εισαγωγικό έργο στην ευρύτερη μελέτη που του είχε ζητηθεί από τον Εκκλησιαστικό Μουσικό Σύλλογο Κωνσταντινουπόλεως, υπό τον τίτλο *Ἱστορικὸν δοκίμιον τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, ἰδίως δὲ τῆς Ζακυνθίου ἤτοι Κρητικῆς*, την έκδοση του οποίου προαναγγέλλει για δεύτερη φορά μέσω αυτής της δημοσίευσής του[9].

Στο πρώτο μέρος της μελέτης εξετάζεται ο όρος «κρητική μουσική» και στο δεύτερο, στο οποίο και αναφέρονται οι περισσότερες από τις μεταγενέστερες σχετικές μελέτες[10], στον παραδοσιακό τρόπο εκτέλεσης της «κρητικής

κήν μουσικήν (1865-1873), εἰς ἣν ἔδωκεν ἐξετάσεις τυχὼν καὶ διπλώματος μετὰ βαθμοῦ ἄριστα». Βλ. και εφημερίδα *Κλειώ* αρ. 604, 13/25 Ιαν. 1873 και την ανέκδοτη διδακτορική διατριβή του Ε. Γ. Καλογεροπούλου, *Το περί της Ελληνικής Εκκλησιαστικής Μουσικής ζήτημα κατά τον 19ο αιώνα (1844-1900)*, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 2000, 73 και 83 υποσ. 25.

5. Παπαδόπουλος, *Συμβολαί* 470.

6. Βλ. *Ευαγγελικός Κήρυξ*, αρ. 11, Νοέμβριος 1867, 502-508. Η πληροφορία αναφέρεται στην ανέκδοτη διδακτορική διατριβή του Καλογεροπούλου, *Μουσικής ζήτημα* 68 και 82, υποσ. 1.

7. Βλ. *Εθνικόν Ημερολόγιον* Σπ. Βρεττού, Παρίσι 1868, 325-336.

8. *Φόρμιγξ*, περ. Β′, έτος Δ′ (ΣΤ′), αρ. 7-8, Αθήνα 15-31 Ιουλίου 1908, 2-3.

9. Ο τίτλος αναφέρεται από τον ίδιο τον Γριτσάνη στο έργο του «Περί της των Ιονίων Νήσων», *Εθνικόν Ημερολόγιον* 326, όπου αναφέρει επίσης ότι δημοσίευσε την αναγγελία της εκδόσεώς του στην εφημερίδα της Ζακύνθου *Φωνή του Έλληνος*, έτος α′, αρ. 6 το έτος 1865.

10. Βλ. Δραγούμης, Η δυτικίζουσα 283-287 και του ιδίου *Η μουσική παράδοση της Ζα-*

μουσικής» από τους Ζακυνθίους μουσικούς, ή όπως χαρακτηριστικά αναφέρει «ὁποῖόν ἐστι τὸ φυσικὸν καὶ τεχνικὸν εἶδος αὐτῆς»[11]. Ο όρος «κρητική μουσική» αναφέρεται στην εκκλησιαστική μουσική των Ζακυνθίων, η οποία «βελτιωθεῖσα ὑπὸ τῶν εἰς ταύτην (Ζάκυνθον) προσφυγόντων ἐπὶ ἁλώσεως Κρητῶν καὶ διδαχθεῖσα παρ' αὐτῶν εἰς τοὺς Ζακυνθίους ἐντεχνοτέρως παρ' ὅσον ὑπὸ τῶν αὐτοχθόνων διδασκάλων ἐδιδάσκετο, διασώζεται μέχρι σήμερον μετά τινων μεταρρυθμίσεων ὑπὸ τὸ ὄνομα τῆς 'Κρητικῆς μουσικῆς' λόγῳ μὲν ὅτι ὑποδουλωθέντος τοῦ Βυζαντίου, μετέπεσεν ἀπὸ βυζαντινῆς εἰς κρητικὴν ἐπωνυμίαν, λόγω δὲ ὅτι ἡ πρώην ἀτελὴς μουσικὴ ἐβελτιώθη μέχρι τινὸς ἐπὶ τὸ κανονικώτερον ὑπὸ τῶν ἐν τῇ νήσῳ ἀποικησάντων Κρητῶν»[12].

Στο δεύτερο μέρος της μελέτης ο Γριτσάνης διακρίνει την εκκλησιαστική μουσική σε Κωνσταντινοπολιτική και Κρητική και δηλώνει εξ αρχής ότι οι δύο «κλάδοι» της μουσικής έχουν κυρίως ομοιότητες παρά διαφορές, καθώς διατηρούν την οκτωηχία, τα τρία είδη του μέλους, τα συστήματα, αλλά και «τὴν αὐτὴν γραμματικήν, τὴν αὐτὴν σημειογραφίαν, τοὺς αὐτοὺς κανόνας, τὴν αὐτὴν ἐπὶ λόγῳ θεωρίαν»[13] και ως εκ τούτου μπορούν να θεωρηθούν ως δύο μορφές μιας ενιαίας παραδόσεως. Η βασική διαφορά μεταξύ των δύο «κλάδων» είναι ότι η Κρητική ψάλλεται «διὰ τετραφώνου ἁρμονίας» και η Κωνσταντινοπολιτική «μονοτόνως μεθ' ἁπλοῦ ἰσοκρατήματος». Το κρητοεπτανησιακό ιδίωμα εκτελείται κατά δύο τρόπους· οι φωνές είναι πάντα τέσσερεις (σύμφωνα με τον πρώτο τρόπο soprano, secondo, sottana, basso και σύμφωνα με τον δεύτερο primo, contralto, tenore, basso) με τη βασική διαφορά μεταξύ των δύο τρόπων εκτέλεσης να εντοπίζεται στην κίνηση της δεύτερης φωνής (secondo ή contralto, αντιστοίχως), η οποία σύμφωνα με τον πρώτο τρόπο «συμψάλλει [...] διὰ φωνῆς ὀξυτέρας ἢ βαρυτέρας», ενώ σύμφωνα με τον δεύτερο τρόπο «συμψάλλει [...] διὰ φωνῆς ὀξυτέρας». Η κρητική μουσική είναι «μελωδικὴ μὲν ὡς ψαλλομένη μονοφώνως ἤτοι κατὰ μελωδίαν, ὡς ἡ κωνσταντινοπολιτική· ἁρμονικὴ δὲ ὡς ἐκτελουμένη καὶ τετραφώνως ἤτοι κατὰ ἁρμονίαν», ωστόσο, παραλειπομένων των τριών φωνών «καὶ μόνου τοῦ πρώτου μέρους ψαλλομένου, καθίσταται ἡ μουσικὴ μονότονος καὶ μετρίως εὐάρεστος, ἕνεκα τῆς τοιαύτης ἀπογυμνώσεώς της»[14]. Υστερεί στη θεωρία και φαίνεται ελλιπής, διότι «ἕνεκα τοῦ ἀκαταλλήλου τῆς σημειογρα-

---

κυνθινής Εκκλησίας, Οι φίλοι του Μουσείου Σολωμού και επιφανών Ζακυνθίων, Αθήνα 2000, 18-19. Κ. Ρωμανού, «Ένα αρχείο 'Κρητικής Μουσικής' στη Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας», *Μουσικολογία* 12-13, 2000, 175-188, και συγκεκριμένα 184-185. Μακρής, Η παραδοσιακή, 47-48.

11. Γριτσάνης, Περί της των Ιονίων Νήσων, 326.
12. Ό. π., 330-331.
13. Ό. π., 331-332.
14. Ό. π., 334.

φίας» γράφεται μόνο η βασική φωνή, το «ἀρχικόν μέλος» (soprano ή primo) ενώ οι άλλες τρεις φωνές «ἐκτελοῦνται κατὰ πρακτικὴν παράδοσιν»[15]. Ο Γριτσάνης θεωρεί ότι η κρητική μουσική ήταν «φύσει δεκτικὴ ἁρμονίας» και ως εκ τούτου εύκολα προσήλκυσε στοιχεία της ευρωπαϊκής αρμονίας, «διαφόρους ὡραϊσμούς, οἵτινες προσήπτοντο ἐν αὐτῇ μετὰ μεγίστης ὅσης εὐκολίας»[16].

Το 1870, και ενώ βρισκόταν ακόμα στη Νεάπολη, δημοσίευσε τη δεύτερη μελέτη του υπό τον τίτλο «Τὸ περὶ τῆς μουσικῆς τῆς Ἑλληνικῆς Ἐκκλησίας ζήτημα» στην ελληνική εφημερίδα της Νεαπόλεως *Λαοί* (του Οδυσσέως Ιαλέμου), στην εφημερίδα *Κωνσταντινούπολις* σε συνέχειες από την 9η έως την 30ή Ιουλίου του 1870 (αρ. φφ. 820-829)[17] αλλά και αυτοτελώς από το Τυπογραφείο του Καϊετάνου Νόβιλε. Στο έργο αυτό, το οποίο αναφέρεται στο γνωστό ως «μουσικό ζήτημα», υποστηρίζει την εισαγωγή της τετραφωνίας, καθώς η εκκλησιαστική μουσική «ἐστερεῖτο τῆς ἐντέχνου ἁρμονίας, ἕνεκα ἀνικανότητος τῆς τέχνης». Ωστόσο, το πρόβλημα, κατά τη γνώμη του, δεν εντοπίζεται σ' αυτήν την «ἀνικανότητα τῆς τέχνης» αλλά στην μετά την Άλωση παρεμβολή τουρκικών στοιχείων και στην εξ αυτών διαφοροποίηση του βυζαντινού χαρακτήρα της μουσικής, η οποία «καίπερ μὴ ἀπολέσασα τὸ πρωτότυπον τῶν πρώτων αὐτῆς συστατῶν σχέδιον, [...] δὲν ἠδυνήθη ὅμως νὰ διαμείνη τουλάχιστον εἰς τὴν βυζαντινὴν τελειότητα εἰς ἣν ἐπὶ ἁλώσεως ἐτύγχανε, θολωθεῖσα ὑπὸ τῆς σφοδρᾶς καὶ μακροχρονίου ἀσιανῆς θυέλλης». Αυτός είναι και ο λόγος που καθιστά την εναρμόνιση ανάγκη «εκκαθάρισης» της ελληνικής μουσικής από τις ξένες επιδράσεις. Ο σεβασμός του, ωστόσο, στο παραδοσιακό μέλος πρέπει να θεωρηθεί δεδομένος, καθώς στο τρίτο μέρος της μελέτης του υπογραμμίζει ότι οι μουσικοί που θα αναλάβουν αυτό το έργο «ὀφείλουσι νὰ ἦναι γνήσιοι ἐθνισμῷ καὶ θρησκεύματι Ἕλληνες, καλῶς περὶ τὰ ἐκκλησιαστικὰ γεγυμνασμένοι, κάτοχοί της Ἐκκλησιαστικῆς καὶ Εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς καὶ καλῶς ἐννοοῦντες τοὺς ἱερούς της Ἐκκλησίας Ὕμνους». Σ' αυτή την περίπτωση η εναρμόνιση δεν θα αποτελέσει κατάργηση αλλά εξέλιξη της βυζαντινής μουσικής.

Το 1873 ο Παναγιώτης Γριτσάνης προσεκλήθη από την ελληνική κοινότητα της Αλεξανδρείας, ίσως από τον Ζακύνθιο ιερέα και μουσικό Νικόλαο Κεφαλληνό, προϊστάμενο του ναού του Ευαγγελισμού από το 1867 και αργότερα

15. Ό.π., 335.

16. Ό.π., 335. Πρβλ. Κ. Α. Ψάχος, «Το δημώδες άσμα εν Ζακύνθω», *Μουσική Ζωή*, Έτος Α', τεύχος 6 (Μάρτιος 1931), 122-123 και συγκεκριμένα 123: «[...] τὸ λεγόμενον Κρητικὸν ἰδίωμα πιθανὸν νὰ εὐχαριστῇ τοὺς Ζακυνθίους, οἵτινες ἀπὸ μακροῦ χρόνου ἔχουσιν ἐξοικειωθῆ πρὸς τοῦτο, ἀλλ' ὅτι, ὡς ἀποτελοῦν διττὴν παραφθορὰν παρεφθαρμένης βυζαντινῆς μουσικῆς, οὔτε σύστημα εἶναι, οὔτε ἔχει σχέσιν τινὰ πρὸς τὴν ἁγνὴν Βυζαντινὴν μουσικὴν γραμμήν».

17. Βλ. Καλογερόπουλος, *Μουσικής ζήτημα*, 70.

Οικονόμο της Πατριαρχικής Εκκλησίας της Αλεξανδρείας[18], με σκοπό να ιδρύσει τετράφωνο χορό στον ναό του Ευαγγελισμού. Ο Γριτσάνης δέχθηκε την πρόσκληση, μετέβη στην Αλεξάνδρεια και ίδρυσε τον τετράφωνο χορό, για τη διδασκαλία του οποίου χρησιμοποίησε τις εναρμονίσεις του Ιωάννη Χατζή Νικολάου Χαβιαρά και του Benedikt Randhartinger, που ήταν σε χρήση στον ναό της Αγίας Τριάδας στη Βιέννη ήδη από το 1844[19]. Ωστόσο, φαίνεται ότι τηρούσε μάλλον επιφυλακτική στάση έναντι αυτών των εναρμονίσεων, καθώς θεωρούσε ότι αλλοίωναν τη βυζαντινή οκτωηχία και χρησιμοποιούσαν δυτικές αντιστικτικές τεχνικές. Ο Γριτσάνης επεξεργάσθηκε το υλικό των Χαβιαρά - Randhartinger και προσπάθησε να συνδυάσει την εναρμόνιση με την βυζαντινή οκτωηχία, προτάσσοντας το κρητο-επτανησιακό ιδίωμα ως ενδεχόμενο σημείο εκκίνησης συγκερασμού των δύο τάσεων. Χαρακτηριστικό των προθέσεών του είναι ότι στην πρόσκληση που του απηύθυνε η κοινότητα Αλεξανδρείας γίνεται λόγος για «μουσική Χαβιαρά», ενώ ο ίδιος στην απάντησή του χαίρει για την εισαγωγή του «κατά αρμονίαν συστήματος»[20]. Ο Γεώργιος Παπαδόπουλος χαρακτηρίζει το τετράφωνο σύστημα του Γριτσάνη ως μικτό, καθώς αποτελείτο από στοιχεία των εναρμονίσεων Χαβιαρά-Randhartinger και από δικές του συνθέσεις και χαρακτηριζόταν από τη μεγάλη προσπάθεια του δημιουργού του να διατηρήσει, κατά το δυνατόν, τη βυζαντινή οκτωηχία[21]. Το τετράφωνο αυτό σύστημα λειτούργησε στην Αλεξάνδρεια για μια εξαετία, από το 1873 έ-

18. *Εφημερίς Ζακύνθου Ελπίς* ΛΔ΄ 27 Ιαν. 1908, αριθ. φύλ. 1686, 1.

19. Για το ιστορικό των εναρμονίσεων των δύο αυτών μουσικών, καθώς και των προ αυτών Ανθίμου Νικολαΐδου και Gottfried Preyer-Auguste Swoboda βλ. Κ. Ρωμανού, *Εθνικής μουσικής περιήγησις, 1901-1912. Ελληνικά μουσικά περιοδικά ως πηγή έρευνας της Ιστορίας της Νεοελληνικής μουσικής*, Μέρος Ι, Αθήνα 1996, 237-239. Γρ. Θ. Στάθης, «Η Βυζαντινή Σημειογραφία και αι γενόμεναι μεταγραφαί της», Εισαγωγή στο: Διονύσιος Λ. Ψαριανός, *183 Εκκλησιαστικοί Ύμνοι εις Βυζαντινήν και Ευρωπαϊκήν παρασημαντικήν*, Αθήνα 2004, ρμθ΄-ρνα΄. Ε. Μακρής, «Byzantine chant in Viennese harmony», υπό δημοσίευση στα Πρακτικά του Συνεδρίου *Cantus Planus* 2011.

20. Βλ. Καλογερόπουλος, *Μουσικής ζήτημα*, 73 και Παπαδόπουλος, *Συμβολαί*, 351-354.

21. Η πληροφορία προέρχεται από το έργο του Γερ. Βανδώρου, *Περί Βυζαντιακής Μουσικής*, εν Πάτραις 1908, 8-9: «Το τετράφωνον τούτο σύστημα Γριτζάνη (σωζόμενον ἐν τῇ Βιβλιοθήκῃ του) εἶναί τι μικτὸν ἐκ τοῦ συστήματος Χαβαριᾶ Randhartinger καὶ ἐξ ἰδίων συνθέσεων δι᾽ ὧν ἀνεπλήρου ἢ διώρθου ὅσα αὐτῷ ἐφαίνοντο ἐξ ἐκείνου ἀπόβλητα ἢ ἐλλιπῆ. Ἐν τῷ μικτῷ τούτῳ συστήματι καὶ ἄλλοις ἐκκλησιαστικοῖς μέλεσι καταφαίνεται ἡ μεγάλη προσπάθεια τοῦ Γριτζάνη ὅπως διατηρήσῃ –ἐφ᾽ ὅσον τοῦτο ἕνεκα τῆς διαφορᾶς τῶν μουσικῶν κλιμάκων Εὐρωπαϊκῆς καὶ Ἐκκλησιαστικῆς εἶναι κατορθωτόν– ἐν ταῖς συνθέσεσι τῶν ἐκκλησιαστικῶν μελωδημάτων τοὺς ὀκτὼ ἤχους τῆς ὀρθοδόξου ἐκκλησίας». Πρβλ. Παπαδόπουλος, *Συμβολαί* 471 και Καλογερόπουλος, *Μουσικής ζήτημα*, 73 και 83. Σχετικώς με την οκτωηχία στο σύγχρονο ζακυνθινό μέλος, βλ. Δραγούμης, *Η μουσική παράδοση*, 18-25. Ε. Μακρής, «Άγνωστα τεκμήρια της ζακυνθινής ψαλτικής», *Επετηρίς του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας* 29 (1999-2003), 105-130 και του ιδίου, Η παραδοσιακή, 48-50.

ως το 1879, οπότε και έπαυσε οριστικά λόγω οικονομικών δυσχερειών[22]. Ωστόσο, η παρουσία του Παναγιώτη Γριτσάνη στην Αλεξάνδρεια και η ίδρυση του τετραφώνου χορού ανακίνησαν νέες διαμάχες σχετικά με την εισαγωγή της τετραφωνίας στις ορθόδοξες ακολουθίες και «πολλαί διατριβαὶ ἐδημοσιεύθησαν ὑπὸ τῶν διαφωνουσῶν ἐν τῷ ζητήματι τούτῳ μερίδων»[23]. Οι εναρμονίσεις του Παναγιώτη Γριτσάνη παραμένουν ανέκδοτες και ενδεχομένως φυλάσσονται στο αρχείο του Πατριαρχείου Αλεξανδρείας[24].

Μετά την παύση του τετραφώνου χορού στην Αλεξάνδρεια το 1879 υπηρέτησε ως δάσκαλος μουσικής στα σχολεία της ελληνικής κοινότητος Αλεξανδρείας έως το 1890, οπότε πιθανότητα συνταξιοδοτήθηκε[25]. Φαίνεται ωστόσο ότι αυτή ήταν η πιο γόνιμη περίοδος της ζωής του, καθώς το μεγαλύτερο και ίσως το πιο σημαντικό μέρος του έργου του εντάσσεται σ' αυτήν. Πρωτίστως, συνέταξε και εξέδωσε βοηθητικά εγχειρίδια για τη διδασκαλία της μουσικής στα σχολεία με τίτλο *Στοιχεῖα τῆς φωνητικῆς μουσικῆς πρὸς χρῆσιν τῆς ἐν τοῖς σχολείοις σπουδαζούσης νεολαίας* και *Στοιχεῖα Φωνητικῆς Μουσικῆς μετὰ καταλλήλων ᾀσμάτων*, τα οποία εκδόθηκαν στην Αθήνα το 1882 και το 1888, αντιστοίχως[26]. Προγενέστερο σχετικό έργο του με τίτλο *Στοιχεῖα τῆς εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς*, που εκδόθηκε στην Αλεξάνδρεια το 1871, σώζεται στη Βιβλιοθήκη του στη Μητρόπολη Ζακύνθου[27].

Ένα βασικό έργο του Γριτσάνη της ιδίας περιόδου αποτελεί η *Στιχουργικὴ τῆς καθ' ἡμᾶς Νεωτέρας Ἑλληνικῆς ποιήσεως καὶ ἀντιπαράθεσις τῶν στίχων ταύτης πρὸς τοὺς τῆς ἀρχαίας μετὰ σχετικῆς προσθήκης περὶ τοῦ ρυθμοῦ τῆς ὑμνογραφίας τῆς ἑλληνικῆς ἐκκλησίας*, το οποίο εκδόθηκε στην Αλεξάνδρεια το 1891 από το τυπογραφείο του «Ταχυδρόμου» Γ. Τηνίου. Η *Στιχουργικὴ* διακρίνεται σε τρία μέρη, στα οποία ο συγγραφέας πραγματεύεται την αρχαία στιχουργική, τη στιχουργική της νεώτερης ποίησης και τους ρυθμούς της εκκλησιαστικής υμνογραφίας, αντίστοιχα[28]. Ο Κωνσταντίνος Καβάφης, σε κρι-

---

22. Παπαδόπουλος, *Συμβολαί* 471. Πρβλ. Βανδώρος, *Περί Βυζαντιακής* 8.

23. Παπαδόπουλος, *Συμβολαί*. 470. Πρβλ. Καλογερόπουλος, *Μουσικής ζήτημα* 73-74 και 83-84, υποσ. 27-33.

24. Σύμφωνα με μαρτυρία του Γερασίμου Βανδώρου στο ανωτέρω αναφερόμενο έργο του, οι εναρμονίσεις του Γριτσάνη φυλάσσονται στη Βιβλιοθήκη του.

25. Παπαδόπουλος, *Συμβολαί* 470-471. Βαλληνδράς, Γριτσάνης 839.

26. Βλ. στοιχεία και κριτική του έργου στο Χ. Ξανθουδάκης, «Ονοματοθεσία των μουσικών οργάνων και αναγνωρισιμότητα. Οι επιλογές του Παναγιώτη Γριτσάνη», *Μουσικός Ελληνομνήμων*, τεύχος 2, Ιανουάριος-Απρίλιος 2009, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, 36-39.

27. Καλογερόπουλος, *Μουσικής ζήτημα* 286. Πρβλ. Ξανθουδάκης, Ονοματοθεσία 38, υποσ. 18.

28. Τα τρία μέρη του έργου φέρουν τους ακόλουθους τίτλους: «*Μέρος Α΄ Περὶ Στιχουργικῆς*

τική της εν λόγω μελέτης που δημοσιεύθηκε στον *Τηλέγραφο*, αναφέρει ότι ο Γριτσάνης πραγματεύεται τους κανόνες της στιχουργικής της νεώτερης ελληνικής ποίησης σε αντιπαράθεση προς τους αντιστοίχους κανόνες της αρχαίας ελληνικής ποίησης με απλότητα και σαφήνεια. Πρόκειται για αξιόλογο έργο, μέσω του οποίου ο Γριτσάνης διακρίνεται για την «εὐρεῖα στιχομάθειά του [...] ἀλλάὰ καὶ τὴν ζωηρή αἴσθηση τῆς λεπτότητος καὶ τῆς χάρης τοῦ μαγικοῦ κόσμου τῆς ποιήσεως», καθώς εξετάζει όλους τους στίχους της νεώτερης ελληνικής ποίησης «ἀπὸ τοῦ μακροτάτου μέχρι τοῦ βραχυτάτου» όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Καβάφης[29]. Στην ίδια βιβλιοκρισία ο Γριτσάνης μαρτυρείται και ως βαθύς αρχαιογνώστης, καθώς αναφέρονται μεταφράσεις του στα ποίηματα της Σαπφούς *Ὠδὴ εἰς τὴν Ἀφροδίτην* και του Ανακρέοντος *Εἰς τὸν Ἔρωτα* σε μικτό μέτρο που, όπως λέει ο σχολιαστής τους, αποδεικνύουν όχι μόνο ότι ο Γριτσάνης γνωρίζει να εκθέτει τους κανόνες της στιχουργικής αλλά και να τους εφαρμόζει[30].

Από την ίδια περίοδο της παραμονής του στην Αλεξάνδρεια προέρχεται η δημοσίευση στη *Νέα Ημέρα* της θεωρητικής συγγραφής του Παχωμίου Ρουσάνου από χειρόγραφο της Μαρκιανής Βιβλιοθήκης υπό τον τίτλο «Χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς»[31].

Στα κατάλοιπα του Παναγιώτη Γριτσάνη στη Μητρόπολη Ζακύνθου φυλάσσονται αδημοσίευτα έργα του, κάποια εξ αυτών ανεπεξέργαστα και ελλιπή, τα οποία συντάχθηκαν κατά την παραμονή του στην Αλεξάνδρεια[32]. Σε

καὶ περὶ τῆς προσῳδιακῆς βάσεως τῆς τε ἀρχαίας καί νεωτέρας ποιήσεως· Μέρος Β΄ Περὶ τῶν διαφόρων κατά τε τὸ εἶδος καὶ τὸ μῆκος τῶν στίχων τῆς Νεωτέρας ποιήσεως· Μέρος Γ΄ Περὶ τοῦ Ρυθμοῦ τῆς Ὑμνογραφίας τῆς ἡμετέρας ἑλληνικῆς ἐκκλησίας. Μετρικὴ ἔκθεση καὰ ἀνάγνωση τροπαρίων».

29. Κ. Π. Καβάφης, *Τα πεζά (1882;-1931)*, Φιλολογική επιμέλεια Μιχάλης Πιερής, Ίκαρος Εκδοτική Εταιρεία, 2003. Το άρθρο του Κ. Καβάφη είναι διαθέσιμο στον διαδικτυακό τόπο http://www.kavafis.gr/archive/vlibrary/list.asp?cat=3. Η πληροφορία περί της κριτικής του Κ. Καβάφη αναφέρεται και από τον Καλογερόπουλο, *Μουσικής ζήτημα*, 290 και 291 υποσ. 4.

30. Βλ. και Χ. Ξανθουδάκης, Ονοματοθεσία, 38-39, όπου αναφέρεται και η μετάφραση από τον Γριτσάνη μιας ωδής του Πινδάρου (*Ἔρως ποτ' ἐν ρόδοισι*), γνωστή χάρις σε μία σύνθεση του Γιώργου Παχτίκου, δημοσιευμένη στο περιοδικό *Μουσική* 42-43 (Ιούν.-Ιούλ. 1915), 88. Πρβλ. Κ. Ρωμανού, *Εθνικής μουσικής*, ΙΙ, *Συνόψεις*, 409.

31. Βλ. "Χειρόγραφα Βυζαντινής Μουσικής", *Νέα Ημέρα*, έτος ΙΘ΄ (ΜΖ΄), αριθμ. 973 (1961), 24/25 Αυγούστου 1893. Δυστυχώς, η δημοσίευση δεν κατέστη δυνατόν να βρεθεί. Η πληροφορία ότι η δημοσίευση του κειμένου της θεωρητικής συγγραφής του Παχωμίου Ρουσάνου βασίσθηκε σε χειρόγραφο της Μαρκιανής Βιβλιοθήκης προέρχεται από το προαναφερθέν έργο του Ν. Λούντζη, ο οποίος, ωστόσο, αναφέρει ότι η δημοσίευση έγινε στην *Ημέρα* τον Αύγουστο του 1894 και όχι στη *Νέα Ημέρα* τον Αύγουστο του 1893. Βλ. Λούντζης, *Η Ζάκυνθος*, 5.

32. Στα κατάλοιπα του Παναγιώτη Γριτσάνη, τα οποία φυλλάσσονται στη Μητρόπολη Ζακύνθου, εκτός από τα χειρόγραφα φυλάσσονται και έντυπα και φάκελοι με σημειώσεις και έρ-

μορφή χειρογράφων και υπό επεξεργασία σώζονται ένα *Ἐγχειρίδιον ἁρμονίας τῆς ζακυνθινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς* (χειρόγραφο Γ-164), *Σημειώσεις γιὰ τὶς ἐκκλησιαστικὲς τελετὲς τῆς Ζακύνθου* (χειρόγραφο Γ-169) καὶ τὸ σημαντικότερο ἐξ αὐτῶν *Περὶ τῆς γενέσεως τῆς Μουσικῆς γενικῶς τῆς ἐν Ἑπτανήσῳ καὶ Ζακύνθῳ κυρίως Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς τῆς Κρητικῆς ἢ Ζακυνθίας ἐπονομαζομένης εἰδικῶς μετὰ τεχνικῆς ἀναλύσεως* (χειρόγραφο Γ-1). Πρόκειται περί ιστορικής μελέτης, που δημοσιεύθηκε μετά το θάνατο του Γριτσάνη στην *Ἐφημερίδα Ζακύνθου Ἐλπίς* σε συνέχειες, από την 2α Δεκεμβρίου του 1907 έως και την 17η Φεβρουαρίου 1908[33]. Η αρχική σημείωση στο φύλλο 1678 της 2ας Δεκεμβρίου 1907 της εφημερίδας έχει ως εξής: «Ἀπὸ τοῦ σημερινοῦ φύλλου ἀρχίζομεν τὴν δημοσίευσιν τῶν διασωθέντων χειρογράφων τοῦ μακαρίτου ἐξόχου μουσικοδιδασκάλου Παν. Γριτσάνη, διατηροῦντες ἀπαραβάτως τὸ γλωσσικὸν ὕφος δι᾽ οὗ ταῦτα εἶναι συντεταγμένα. Τὰ διασωθέντα ἐκ τῆς ἐπισυμβάσης τῷ ἀειμνήστῳ μουσικοδιδασκάλῳ πυρκαϊᾶς χειρόγραφα εἶναι τόσῳ πολύτιμα, ὅσα ταῦτα περιλαμβάνουσι τὴν ἱστορίαν τῆς ἐκκλησιαστικῆς ἐν Ζακύνθῳ μουσικῆς καὶ κατάλογον πάντων τῶν διαπρεψάντων ἐν Ζακύνθῳ μουσικοδιδασκάλων». Άγνωστο είναι το πότε ακριβώς γράφηκε αυτή η μελέτη, ωστόσο μάλλον ξεκίνησε μετά το 1893, καθώς από μία σημείωσή του φαίνεται ότι είχε ήδη επισκεφθεί τη Μονή Σινά, τη Βενετία και άλλες ευρωπαϊκές πόλεις για να μελετήσει μουσικά χειρόγραφα[34]. Σ᾽ αυτήν περιλαμβάνονται οι ακόλουθες ενότητες: *Ἱστορία τῆς ἐποχῆς καὶ τῶν συστατῶν τῆς νέας μουσικῆς μεθόδου*, τέσσερεις ενότητες με τίτλο *Ἱστορία τῆς Κρητικῆς μουσικῆς*, *Διάσημοι μουσικοδιδάσκαλοι*, έξι ενότητες με ιστορικά στοιχεία για σημαντικούς μουσικούς και συνθέτες, προερχομένους κυρίως από τη Ζάκυνθο και την Κεφαλονιά και δύο τελευταίες ενότητες υπό τον τίτλο *Ἡ ἐν τοῖς Ἰονίοις νήσοις πορεία τῆς Κρητικῆς μουσικῆς*.

γα υπό επεξεργασία. Σε τετράδιο με αριθμό ΑΡ. 159, που φέρει το γενικό τίτλο «ΥΜΝΟΓΡΑΦΙΑ», περιέχονται σημειώσεις για μελλοντική μελέτη του σχετική με την εκκλησιαστική υμνογραφία, ίσως με τίτλο που αναφέρεται στην πρώτη σελίδα του ιδίου τετραδίου «Διάφοροι μελέται περὶ Ὑμνογραφίας ὑπὸ Παναγιώτου Γριτσάνη μουσικοῦ Ζακυνθίου». Σε βιβλίο με αριθμό ΑΡ. 161 με τίτλο *Παναγιώτου Γριτσάνη κτῆμα, μελέται αὐτοῦ περὶ τὴν μουσικήν*, στη σελίδα 15 υπάρχει ο τίτλος: *Στοιχειώδη μαθήματα τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς ἀρχαίας τε καὶ νεωτέρας, ὑπὸ Παναγιώτου Γριτσάνη*. Βλ. Καλογερόπουλος, *Μουσικής ζήτημα* 279-290.

33. Η μελέτη κρίνεται σημαντικότατη κυρίως για τις πληροφορίες που δίνει για αγνώστους μουσικούς των Επτανήσων αλλά και για το κρητικό ιδίωμα.

34. *Εφημερίς Ζακύνθου Ελπίς* ΛΔ΄, 13 Ιανουαρίου 1908, αρ. φύλ. 1684, 1: «[…] ὅτε διετρίψαμεν ἐπί τινα καιρὸν εἰς Βενετίαν καὶ ἀλλαχοῦ τῆς ἑσπερίας πρὸς ἀνεύρεσιν καὶ μελέτην χειρογράφων τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς». Βλ. και το φύλλο της 20ης Ιανουαρίου 1908, αρ. φύλ. 1685, 3: «[…] Ἀφθονεῖ ἡ Μονὴ τοῦ Σινᾶ σήμερον πλείστων βιβλίων ἐκ Κρήτης μετακομισθέντων ἐν οἷς καὶ καθ᾽ ἑαυτὸ κρητικῆς μουσικῆς».

Από τη σημαντικότατη αυτή μελέτη θα αναφέρουμε λίγα στοιχεία σχετικά με τη διαδικασία εξήγησης, μεταγραφής αλλά και καταγραφής του κρητικού ιδιώματος στη Νέα Μέθοδο από τον δάσκαλο του Παναγιώτη Γριτσάνη Θεόδωρο Κουρκουμέλη - Κοθρή[35]. Ο Κοθρής είχε διδαχθεί «τὴν Κρητικὴν καὶ τὴν Πολίτικην μουσικὴν κατὰ τὴν παλαιὰν μέθοδον» αλλά, μετά την μεταρρύθμιση της μουσικής γραφής και την εισαγωγή της Νέας Μεθόδου και την διάδοσή της στην Ζάκυνθο, «ὑπεχρεώθη νὰ πορευθῇ εἰς τὸν ξένον διδάσκαλον Γεράσιμον ἵνα διδαχθῇ αὐτήν». Μετά την αναχώρηση των Κεφαλονιτών δασκάλων από τη Ζάκυνθο, ο Κοθρής άρχισε να διδάσκει την αναλυτική σημειογραφία και παράλληλα μετέγραψε τα έργα της Κρητοζακυνθινής σχολής από την παλαιά σημειογραφία στην αναλυτική[36]. Ωστόσο, σύμφωνα πάντα με τον Γριτσάνη, καθώς ο Κοθρής δίδασκε την «ανατολική» βυζαντινή μουσική στη Νέα Μέθοδο, δεν ήταν δυνατόν να διδάσκει την «κρητική» στην παλαιά. Αυτός ήταν ο λόγος που ξεκίνησε τις εξηγήσεις-μεταγραφές των κρητικών μελών στην αναλυτική σημειογραφία, «ὅσα ἔφθασε νὰ διδαχθῇ εἰς τὴν παλαιάν», ενώ τα υπόλοιπα τα κατέγραψε αναλυτικά εξ ακοής, όπως τα άκουγε να ψάλλονται από τους συγχρόνους του ψάλτες. Το γεγονός της «ὀλιγομαθείας τοῦ διδασκάλου», όπως λέει ο Γριτσάνης, υπονοώντας ότι δεν είχε γνώσεις ευρωπαϊκής μουσικής, συνετέλεσε να διαφυλαχθεί η κρητική ή ζακυνθία μουσική κατά τη διαδικασία εξήγησης και καταγραφής «γνησία καὶ ἀκίβδηλος» α-

35. *Εφημερίς Ζακύνθου Ελπίς* ΛΓ', 9 Δεκεμβρίου 1907, αρ. φύλ. 1679, σ. 2. Ο Θεόδωρος Κουρκουμέλης-Κοθρής (περ. 1790-1860) είχε διδαχθεί την παλαιά μέθοδο σημειογραφίας από τον Γεώργιο Ρωμανό (ή παπα-Τσετσέ), τον Πέτρο Κατσαΐτη ή Μανταλά, τον Ιωάννη Δημόπουλο και τον Αναστάσιο Αρίφυλλο, εκ των οποίων ο Πέτρος Κατσαΐτης-Μανταλάς εμφανίζεται το 1776 ως ο γραφέας του κρητικού κώδικα 14 της Συλλογής Γριτσάνη, Στιχηράριο Δημητρίου Ταμία-Κρατηματάριο. Άρα ο Θεόδωρος Κοθρής, ως μαθητής του Πέτρου Κατσαΐτη, μπορεί να θεωρηθεί γνήσιος φορέας της λεγομένης κρητικής μουσικής παραδόσεως και ως εκ τούτου και ο Παναγιώτης Γριτσάνης, μαθητής του Κοθρή, ως αξιόπιστη πηγή όσον αφορά στην περιγραφή της παραδοσιακής εκτέλεσης του κρητικού ιδιώματος. Βλ. Μ. Γ. Αδάμης, «Κατάλογος των χειρογράφων της Βιβλιοθήκης του Παναγιώτου Γριτσάνη αποκειμένης νυν εν τη Ιερά Μητροπόλει Ζακύνθου», *ΕΕΣΒ* ΛΕ', 1966, 313-365 και Μακρής, Η παραδοσιακή, 53, υποσ. 18.

36. Τα χειρόγραφα που περιελάμβαναν τις εξηγήσεις συγκεντρώθηκαν στη «Σχολή Εκκλησιαστικής Μουσικής Ζακύνθου» που ιδρύθηκε στην πρωτεύουσα του νησιού το 1907 με σκοπό μάλιστα τη διάδοση της Κρητικής μουσικής. Όταν αργότερα η Σχολή διαλύθηκε τα χειρόγραφα, χάθηκαν και σήμερα δεν σώζεται κανένα στη Μητρόπολη Ζακύνθου, όπου θα έπρεπε να φυλάσσονται. Κατά πάσα πιθανότητα, σώζονται κάποια εξ αυτών σε ιδιωτικές Βιβλιοθήκες. Περί αυτού, βλ. Σ. Καψάσκης, *Λειτουργία του αγ. Διονυσίου Ζακύνθου κατά το εν Ζακύνθω επικρατούν μουσικόν ιδίωμα*, Αθήναι 1963, 5-7. Μακρής, Η παραδοσιακή, 51-56 και του ιδίου, «Η σημειογραφία της Νέας Μεθόδου στην επτανησιασκή ψαλτική», στο: *Πρακτικά Συνεδρίου Η Ένωση της Επτανήσου με την Ελλάδα, 1864-2004* (Αθήνα, Ακαδημία Αθηνών 2006), 313-330. Πρβλ. και Δραγούμης, Η Δυτικίζουσα, 285-286.

πό επεμβάσεις και αλλοιώσεις, αλλά «μετά τινων παραμορφώσεων καὶ καλλωπισμῶν πηγαζόντων ἐκ τῆς εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς καὶ παρεισφρησάντων κατ' ἐποχὰς εἰς αὐτὴν πρὸς ὕπαρξιν, ὑποστήριγμα καὶ κόσμον αὐτῆς». Στην ίδια ενότητα αναφέρεται ότι «τοῦ μὲν κρητικοῦ ὕφους τῆς ψαλμωδίας ἔψαλλον μεθ' ἁρμονίας ἥτις δὲν ἐγράφετο ἕνεκα τῆς ἀτελείας τῆς μουσικῆς σημειογραφίας τῆς παλαιᾶς μεθόδου, ἀλλ' ἐτελεῖτο [...] ἐξ ἀκοῆς, τοῦ δὲ ἀνατολικοῦ ὕφους τὰ ἄσματα ἐψάλλοντο ἄνευ ἁρμονίας εἰμὴ μετὰ ἰσοκρατημάτων μονοφώνως». Ωστόσο, το κρητικό μέλος ήταν δυνατόν να εκτελεσθεί "ἄνευ ἁρμονίας ἀλλὰ κατὰ μελωδίαν", δηλαδή μόνο η βασική μελωδική γραμμή χωρίς την αρμονική συνήχηση[37].

Β. Ὁ Παναγιώτης Γριτσάνης και τα μουσικά χειρόγραφα. Το ενδιαφέρον του Παναγιώτη Γριτσάνη για τα μουσικά χειρόγραφα ξεκινά πιθανότατα κατά την περίοδο της παραμονής του στην Αλεξάνδρεια. Το γεγονός ότι γνωρίζει την αξία και τη σημασία τους ως πηγών για την ιστορία, τη μελοποιία και τη σημειογραφία τεκμαίρεται και από μια φράση της διαθήκης του, με την οποία κληροδοτεί τη συλλογή του στη Μητρόπολη Ζακύνθου, "ἵνα τὰ βιβλία ταῦτα χρησιμεύσωσιν εἰς τοὺς σπουδάζοντας τὸ πάτριον ὕφος»[38]. Σύμφωνα με τον Διονύσιο Παπαγιαννόπουλο, ο οποίος ασχολήθηκε πρώτος με την καταγραφή της Βιβλιοθήκης του Παναγιώτη Γριτσάνη, μεγάλο μέρος της συλλογής χειρογράφων αλλά και εντύπων και σημειωμάτων του καταστράφηκε από πυρκαγιά, που προκλήθηκε από τον βομβαρδισμό της πόλης της Αλεξανδρείας από τον αγγλικό στόλο. «Ἀλλὰ καὶ τὰ ἐναπομείναντα φαίνεται ὅτι δὲν ἐκληροδοτήθησαν ἐξ ὁλοκλήρου στὴ μητρόπολη Ζακύνθου ἀλλὰ ἐδόθησαν πολλὰ ἐκ τούτων εἰς ἄλλας βιβλιοθήκας τῆς Ζακύνθου, εἰς τὴν Δημ. Βιβλιοθήκη Ζακύνθου καὶ εἰς τὴν Φωσκολιανὴν Βιβλιοθήκην ὑπάρχουσι χειρόγραφα τοῦ Γριτσάνη»[39]. Από τις ημερομηνίες στα σημειώματα των κωδίκων της συλλογής του φαίνεται πως τα συνέλεξε την περίοδο που ήταν στην Αλεξάνδρεια, ωστόσο, ο Παπαγιαννόπουλος διασώζει τη μαρτυρία ότι «περιελθὼν ὅλας τὰς εὐρωπαϊκὰς πόλεις, τὰ κέντρα μεγίστης καλλιεργείας τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, τὰς μοναχικὰς πολιτείας μέχρι καὶ τοῦ Σινᾶ ὄρους πάντοτε συνέλεγε χειρόγραφα»[40].

37. Συγκεκριμένα αναφέρεται ότι ο Δημήτριος Κακλιός, ψάλτης στη Ζάκυνθο περί το 1800, έψαλλε «τὸ κρητικὸν ὕφος ἄνευ ἁρμονίας ἀλλά κατὰ μελωδίαν», δηλαδή μόνο τη βασική μελωδική γραμμή. Βλ. *Εφημερίς Ζακύνθου Ελπίς*, αρ. φύλλου 1681, 23 Δεκ. 1907, 1, υποσ. Ι.

38. Δ. Παπαγιαννοπούλου, *Κατάλογος χειρογράφων* ζ'.

39. Βλ. Δ. Παπαγιαννόπουλος, *Κατάλογος χειρογράφων* ε' και του ιδίου «Η μουσική Βιβλιοθήκη Γριτζάνη», *Μουσικά Χρονικά* Γ' (1931), 117-118.

40. Παπαγιαννόπουλος, *Κατάλογος χειρογράφων*, στ'. Επίσης, από σημειώσεις του που σώζονται στα κατάλοιπά του φαίνεται ότι σε συγκεκριμένη στιγμή, μάλλον όμως της ιδίας περιόδου, επισκέφθηκε και την Ιεροσολυμιτική Βιβλιοθήκη.

Οι μόνες ωστόσο σαφείς πληροφορίες σχετικώς με τον τρόπο απόκτησης των χειρογράφων είναι δύο μαρτυρίες του ιδίου, η πρώτη από τον κώδικα 4 της συλλογής του: "*Τὸ παρὸν βιβλίον ζητηθὲν παρ' ἐμοῦ, εὑρέθη ἐν τῷ ἐν Κρήτῃ σιναϊτικῷ μετοχίῳ τοῦ ἁγίου Ματθαίου ἐλλιπὲς κατά τε τὴν ἀρχὴν καὶ τὸ τέλος, ἄδετον καὶ ἐν ἐλεεινῇ καταστάσει. Ὅθεν καθάρας, ἐπιδιορθώσας καὶ βιβλιοδέσας αὐτὸ διέσωσα κατὰ τὸ ἐνόν. Ἔγραψε μουσικὸς Παναγιώτης Γριτσάνης Ζακύνθιος. Ἐν Ἀλεξανδρείᾳ 1893*". Η δεύτερη μαρτυρία προέρχεται από τον κώδικα 31 της αυτής συλλογής: "*Τὸ παλαιὸν τοῦτο τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς βιβλίον ἀγόρασα ἐν κακῇ καταστάσει. Ἐπαναδέσας δ' αὐτὸ μετὰ προσθήκης λευκοῦ χάρτου, ἠρίθμησα κατὰ πρῶτον τὰς σελίδας, εἶτα διευκρίνησα διὰ πίνακος καὶ καταλόγου τὰ περιεχόμενα καθ' ἣν τάξιν πρέπει νὰ ὑπάρχει ἕκαστον βιβλίον πρὸς ἀκριβῆ μὲν γνῶσιν τῶν περιεχομένων, εὐχερῆ δὲ μελέτη αὐτοῦ. Εὔχομαι δὲ ἀπὸ καρδίας ὅπως τοιαῦτα δυσεύρετα καὶ μὴ ἐντετυπωμένα βιβλία λαμβάνωσι πάντοτε τὴν περιποίησιν τοῦ παρόντος, ἀναγνωρίζητε δὲ ἡ πολύτιμος αὐτῶν ἀξία ὑπ' ἐκείνων, εἰς ὧν τὰς χεῖρας σὺν τῷ χρόνῳ τυγχάνουσι. Παναγιώτης Γριτσάνης μουσικὸς Ζακύνθιος. Ἔγραψα ἐν Ἀλεξανδρείᾳ 1892*»[41]. Ένα τρίτο χειρόγραφο της συλλογής του, το υπ' αριθμ. 24, Αναστασιματάριο, χρονολογούμενο στον ΙΗ΄-ΙΘ΄ αι. φέρει κτητορικό σημείωμα του πατέρα του, Γεωργίου Γριτσάνη, ως εξής: "*Τὸ παρὸν βιβλίον ὑπάρχει ἐμοῦ Γεωργίου Γριτσάνη*"[42].

Ο Παναγιώτης Γριτσάνης βρέθηκε στη Μονή Σινά κατά τη διάρκεια των ετών 1893-1894, καθώς τεκμαίρεται από σημειώματά του στους σιναϊτικούς μουσικούς κώδικες. Οι σχέσεις του, ωστόσο, με το Μοναστήρι ξεκινούν επίσημα το 1883. Σύμφωνα με πληροφορίες που διασώζονται στο σιναϊτικό αρχείο, από τον Αύγουστο του 1883 έως το Σεπτέμβριο του 1893, και ενώ ο Γριτσάνης βρίσκεται κατά βάσιν στην Αλεξάνδρεια ως δάσκαλος μουσικής, εμφανίζεται να καταγράφει συναλλαγές, κυρίως έσοδα της Μονής, προερχόμενα από την εκμετάλλευση περιουσιακών της στοιχείων στην Αλεξάνδρεια, και να αποδίδει στη Μονή Κατάστιχο εσόδων-εξόδων. Δεν είναι γνωστή η ιδιότητα υπό την οποία ο Γριτσάνης συναλλάσσεται με τη Μονή Σινά, εντούτοις από την ίδια πηγή φαίνεται ότι πρόκειται για έμμισθη εργασιακή σχέση[43].

---

41. Περί των κωδίκων της Συλλογής Γριτσάνη 4 και 31, βλ. Αδάμης, Κατάλογος χειρογράφων, 318-321 και 349-350, αντιστοίχως.

42. Βλ. Αδάμης, Κατάλογος χειρογράφων, 345. Σχετικώς με τον Γεώργιο Γριτσάνη, βλ. Ν. Λούντζης, *Η Ζάκυνθος*, 83 και Λ. Χ. Ζώης, *Λεξικόν*, Α΄, 141.

43. Σιναϊτικό Αρχείο 148 (2337[Α]) *Κῶδιξ Ἀλεξανδρείας Κατάστιχον ἐνοικιαστῶν (ὑπὸ Παναγιώτου Γριτσάνη) (1883-1892)*. Βιβλίο εσόδων – εξόδων που φέρει τον τίτλο *Εἰσπράξεις τῆς ἐν Ἀλεξανδρείᾳ μικρᾶς ὀκέλλας τῆς Μονῆς ἤτοι τοῦ ξενοδοχείου*. Το ξενοδοχείο αυτό φαίνεται να είχε το όνομα Hotel de la Poste (ou Posta). Η καταγραφή εσόδων-εξόδων αφορά στην περίοδο από τον Αύγουστο του 1883 έως τον Σεπτέμβριο του 1892. Καταγράφονται τα έσοδα από την ενοικίαση δωματίων «τῆς οἰκίας Hotel de la Poste», όπως αναφέρει ο ίδιος ο Γριτσάνης,

Τα σημειώματά του στα σιναϊτικά μουσικά χειρόγραφα προσλαμβάνουν ιδιαίτερη αξία για την αποτίμηση της μουσικής του προσωπικότητας, καθώς οδηγούν σαφώς στο συμπέρασμα ότι ο λόγος για τον οποίο βρέθηκε στη σιναϊτική Βιβλιοθήκη ήταν η ενδελεχής μελέτη των μουσικών κωδίκων. Η ίδια πρόθεση μαρτυρείται εξ άλλου και από τον ίδιο σε άρθρα του αλλά και από τους βιογράφους του. Ο συνηθέστερος τύπος σημειώματός του είναι "*Γριτσάνης 1893 ἐξέτασα*", υπογραφή που βρίσκουμε σε πολλά σιναϊτικά χειρόγραφα[44]. Η εξέταση στην οποία προβαίνει φαίνεται να είναι ουσιαστική, γεγονός που μαρτυρείται από τον πίνακα περιεχομένων που συντάσσει, για παράδειγμα στους κώδικες Σινά 1301 και 1315[45], αλλά και από σημειώσεις όπως αυτή στον κώδικα Σινά 1299: «*Ἐντός της παπαδικῆς / ταύτης ὑπάρχει μελο/ποιημένον καὶ τὸ / Σύμβολον τῆς Πίστεως / ὑπὸ Μανουὴλ Γαζῆ / ἐσημείωσεν ἐν Σινᾷ 1893 Π. Γριτσάνης*». Κατωτέρω σημειώνει μικρή διαφοροποίηση στο κείμενο του Συμβόλου της Πίστεως: «*Δέον νὰ παρατηρήσω ὅτι / ἐν τῷ Συμβόλῳ τούτῳ ὑπάρχει / ἡ πρόσθεσις ἐκ νεκρῶν / ὧδε: καὶ παθόντα καὶ ταφέντα καὶ ἀναστάντα ἐκ νεκρῶν / τῇ τρίτῃ ἡμέρᾳ κατὰ τὰς γραφὰς ὁ αὐτὸς / Π. Γριτσάνης*»[46]. Η συγκεκριμένη σημείωση βέβαια αποδεικνύει παράλληλα ότι είχε σαφή εικόνα του βυζαντινού ρεπερτορίου και ήταν σε θέση να διακρίνει το ασύνη-

---

αλλά και καταστημάτων, τα οποία δεν διευκρινίζεται αν συμπεριλαμβάνονταν στο ίδιο κτηριακό συγκρότημα με το ξενοδοχείο ή ήταν διαφορετικά κτήρια. Επίσης, εσωτερικά του οπισθοφύλλου του βιβλίου εσόδων-εξόδων υπάρχει δίφυλλο χειρόγραφο του Π. Γριτσάνη με τίτλο στη recto όψη *1891 Ὁ ἐν Ἀλεξανδρείᾳ κὺρ Π. Γριτσάνης τῇ Ιερᾷ Μονῇ Σινᾶ Δοῦναι Λαβεῖν* και στη verso όψη *1892 Μάρτιος Ὁ κύριος Π. Γριτσάνης τῇ Ἱερᾷ Μονῇ Σινᾶ Δοῦναι Λαβεῖν*. Αποτελεί συγκεντρωτικό πίνακα εσόδων-εξόδων. Υπάρχουν επίσης τρία ακόμα φύλλα, στα οποία καταγράφονται οι ενοικιαστές του Ξενοδοχείου (αλλά και των καταστημάτων όπως φαίνεται από σύγκριση των ονομάτων με το βιβλίο εσόδων-εξόδων) και αποδείξεις της περιόδου 1892-1893. Μαζί με αυτά φυλάσσεται απόδειξη αποστολής τηλεγραφήματος, στην οποία το μόνο που διακρίνεται είναι ο τόπος αποστολής Sinai, με δυσκολία η ημερομηνία 16 /7 /91 και το όνομα του αποστολέα Grizani. Δεν υπάρχει καμμία πληροφορία σχετικά με την ιδιότητα, υπό την οποία ο Π. Γριτσάνης καταγράφει τα οικονομικά της Μονής για το διάστημα αυτό.

44. Συγκεκριμένα, ο Παναγιώτης Γριτσάνης σημειώνει στα εξής σιναϊτικά μουσικά χειρόγραφα: Σινά 1251, Σινά 1256, Σινά 1280, Σινά 1298, Σινά 1299, Σινά 1301, Σινά 1306, Σινά 1315, Σινά 1319, Σινά 1321, Σινά 1326, Σινά 1328, Σινά 1330, Σινά 1332. Βλ. Δ. Κ. Μπαλαγεώργος-Φ. Ν. Κρητικού, *Τα χειρόγραφα Βυζαντινής Μουσικής, Σινά*, Τόμος Α΄, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Αθήνα 2008 150, 215, 292, 406-407, 436, 454, 483-484, 558, 569, 573, 589, 593, 596 και 602, αντιστοίχως. Σημειώνει επίσης στα χειρόγραφα Σινά 1462, 1478, 2083, εκ των οποίων τα δύο πρώτα συμπεριλαμβάνονται στον υπό έκδοση Β΄ Τόμο του Καταλόγου των σιναϊτικών χειρογράφων και το τελευταίο στον Γ΄ Τόμο.

45. Σινά 1301, παράφυλλο Α΄ r και Σινά 1315, φ. 1r. Βλ. Μπαλαγεώργος - Κρητικού, *Σινά*, 454 και 558, αντιστοίχως.

46. Σινά 1299, φ. 2r. Βλ. Μπαλαγεώργος - Κρητικού, *Σινά*, 436.

θες της μελοποίησης του Συμβόλου της Πίστεως[47]. Η σοβαρή ενασχόλησή του με τους μουσικούς κώδικες φαίνεται από σημείωση στο χειρόγραφο 36στ΄ της δικής του συλλογής, που αποδεικνύει προσπάθεια σύγκρισης του εν λόγω χειρογράφου με αυτά της σιναϊτικής συλλογής: «*Παραλαβὼν Στιχηράρια ἐκ μεμβράνης τοῦ ια΄ αἰῶνος ἐν τῇ τοῦ Σινᾶ Βιβλιοθήκῃ εὑρισκόμενα, εὗρον τὰ παρόντα ἰδιόμελα ὅμοια καθ' ὅλα πρὸς ἐκεῖνα. Παναγ. Γριτσάνης, ἐν Σινᾷ τῷ Ὄρει 1893*»[48]. Ωστόσο, από τα παρασημειώματά του στους μουσικούς κώδικες, διαφαίνεται ένα άγνωστο και συγχρόνως εξαιρετικής σημασίας στοιχείο για την αποτίμηση του Παναγιώτη Γριτσάνη ως προσώπου αλλά και ως λογίου μουσικού. Πρόκειται για τις εκτεταμένες γνώσεις του σε θέματα ιστορίας, μελοποιίας και σημειογραφίας, οι οποίες τεκμαίρονται από σημειώσεις, όπως αυτή στον κώδικα Σινά 1298: «*Ὁ γράψας τὸ παρὸν βιβλίον / ἦτο μαθητὴς τοῦ Γερμανοῦ / Νέων Πατρῶν καὶ τοῦ Μπαλασίου ἱερέως. Βλέπε / τὴν σημείωσιν ἐν τῷ ἐν αὐτῷ / νεκρωσίμῳ τρισαγίῳ καὶ εἰς τὸν Πολυχρονισμὸν τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριάρχου / περὶ τὰ τέλη τῆς βίβλου. Ὅρα ἐκεῖ. / Π. Γριτσάνης ἐσημείωσα 1893*»[49], σχόλιο από το οποίο διακρίνονται οι ιστορικές του γνώσεις, καθώς πράγματι ο άδηλος γραφέας του χειρογράφου αναφέρεται ως μαθητής του Μπαλασίου ιερέως αλλά όχι του Γερμανού Νέων Πατρών, δασκάλου του Μπαλασίου ιερέως. Ιστορικές γνώσεις τεκμαίρονται και από ανάλογες σημειώσεις στους κώδικες της συλλογής του, όπως στον υπ' αριθμόν 1 κώδικα, αυτόγραφο του Πέτρου Πελοποννησίου, στη σελίδα 1 του οποίου σημειώνει: «*Πολύτιμα χειρόγραφα Πέτρου δομεστίκου β΄ τοῦ Πελοποννησίου καὶ ἦτα λαμπαδαρίου καὶ Δανιὴλ λαμπαδαρίου καὶ ἦτα πρωτοψάλτου. Ἐξήγησις ἐκ τοῦ ἀρχαιοτέρου συστήματος. Π. Γριτσάνης 1892*». Από τη σημείωση αυτή διαφαίνεται ότι ο Γριτσάνης ήταν, κατά πάσα πιθανότητα, ο πρώτος που αντιλήφθηκε ότι πρόκειται περί αυτογράφου του Πέτρου Πελοποννησίου[50]. Αντίστοιχη σημείωση υπάρχει στο χειρόγραφο Ζακύνθου 7[51]: «*Ὁ Δανιὴλ οὗτος [ὁ πρω-*

47. Σχετικά με τις μελοποιήσεις του Συμβόλου της Πίστεως βλ. F. Kritikou, «The Byzantine compositions of the 'Symbolon of Faith'», στο: *Psaltike, Neue Studien zur Byzantinischen Musik: Festchrift fur Gerda Wolfram*, Wien 2011, 167-186 και «Composistions of *Credo*: Influences of the Latin settings on the respective Byzantine ones of Cretan origin (16th-17th cent.)», υπό δημοσίευση στα Πρακτικά του Συνεδρίου *Cantus Planus 2011*.

48. Τη σημείωση διασώζει ο Δ. Παπαγιαννόπουλος στον *Κατάλογο χειρογράφων* της Συλλογής Γριτσάνη, 15. Το εν λόγω χειρόγραφο δεν κατέστη δυνατόν να ταυτισθεί στον Κατάλογο του Μ. Αδάμη.

49. Σινά 1298, φ. 3v. Βλ. Μπαλαγεώργος - Κρητικού, *Σινά*, 406-407.

50. Βλ. Αδάμης, Κατάλογος χειρογράφων, 317. Μ. Κ. Χατζηγιακουμής, *Μουσικά χειρόγραφα Τουρκοκρατίας (1453-1832)*, Τόμος πρώτος, Αθήνα 1975, 368. Γρ. Θ. Στάθης, «Πέτρος λαμπαδάριος ο Πελοποννήσιος ο από Λακεδαίμονος. Η ζωή και το έργο του», *Λακωνικαί Σπουδαί* 7 (1983), 108-125 και συγκεκριμένα 117.

51. Βλ. Αδάμης, Κατάλογος χειρογράφων, 325.

πρωτοψάλτης] ἀπέθανε τῷ 1789, 29 Δεκεμβρίου διεδέχθη δ' αὐτὸν ὁ Ἰάκωβος. Βλέπε καὶ τὴν ἐν τῇ σ. α΄ ὑποσημείωσιν ὅτι τὸ βιβλίον τοῦτο ἦτο αὐτοῦ ὄντος λαμπαδαρίου Δανιὴλ (εἶτα πρωτοψάλτου). Ἐκ τῶν τοῦ Παναγιώτου Γριτσάνη μουσικοῦ Ζακυνθίου». Γνωρίζει επίσης τα πρόσωπα που συνέβαλαν στον καλλωπισμό του Αναστασιματαρίου και του Στιχηραρίου αλλά και τις εκ του καλλωπισμού προερχόμενες σημειογραφικές διαφοροποιήσεις, καθώς αναγνωρίζει τον καλλωπισμό του Χρυσάφη του νέου στο ακέφαλο Αναστασιματάριο Σινά 1330 και σημειώνει "*Αναστασιματάριον Χρυσάφου*"[52]. Στο ίδιο πλαίσιο κινείται και σημείωσή του στο χειρόγραφο Σινά 1251 με την οποία ταυτίζει ανώνυμο μέλος του Γερασίμου Χαλκεοπούλου[53]. Οι ιστορικές του γνώσεις αποδεικνύονται παράλληλα από τη σημείωσή του στον κώδικα Σινά 1332: «*ὀλίγα χερουβικά, κοινωνικὰ καὶ ἕτερα / ἀπόὸ Χρυσάφου καὶ ἐντεῦθεν*»[54]. Σημαντική πληροφορία μας προσφέρει για τον κώδικα Σινά 1321 σημειώνοντας «*Μαθηματάριον ἤτοι Στιχηρὰ καλοφωνικὰ / Ἀναγραμματισμοὶ καὶ Ἀναποδισμοί. Νοεμβρίου / η΄ τῶν ἀρχαγγέλων. / ποιήματα δια/φόρων ποιητῶν / παλαιῶν τε καὶ / νέων ἀρχαίας / ἐποχῆς. / λήγει δὲ εἰς τὰς / 24 Φεβρουαρίου υ / ἑορτὴ τῆς εὑρέ/σεως τῆς τιμίας / κεφαλῆς τοῦ / Προδρόμου / Π. Γριτσάνης / 1893 / ἔγραψε*»[55]. Καθώς όμως το χειρόγραφο λήγει στην λ΄ Ιανουαρίου, συμπεραίνουμε ότι τα φύλλα που περιείχαν τα στιχηρά από λα΄ Ιανουαρίου έως κδ΄ Φεβρουαρίου εξέπεσαν μετά το 1893. Πρέπει να σημειωθεί επίσης ότι ο συγκεκριμένος κώδικας είναι ακέφαλος και ο καθορισμός του είδους του ως Μαθηματαρίου προέρχεται από τον ίδιο τον Γριτσάνη, γεγονός που αποδεικνύει ότι ήταν σε θέση να διακρίνει τα είδη των χειρογράφων βάσει του περιεχομένου τους.

Ωστόσο, αν και μελετά προφανώς και τα χειρόγραφα κρητικής προελεύσεως, δεν φαίνεται να επιδεικνύει κάποιο ιδιαίτερο ενδιαφέρον γι' αυτά, αντίθετα με όσα έχουν υποστηριχθεί μέχρι στιγμής, δεδομένου ότι από την πληθώρα των κρητικών χειρογράφων που φυλλάσσονται στη Μονή Σινά σημειώνει μόνο στους τρεις κώδικες Σινά 1306, 1478 και 2083[56]. Σημαντική είναι η σημείωση στο τελευταίο εξ αυτών, Σινά 2083, στο οποίο χαρακτηριστικά γράφει: «*τῆς ἱερᾶς μονῆς τοῦ Σινᾶ κτῆμα, ὅστις δὲ κάμνει χρῆσιν μελέτης αὐτοῦ ὀφείλει νὰ*

52. Σινά 1330, φ. 2r. Βλ. Μπαλαγεώργος - Κρητικού, *Σινά*, 596.

53. Σινά 1251, φ. 260r: Εἰς τὴν αὐτὴν ἑορτὴν ποίημα Γερασίμου· [ἦχος] δ΄ *Ὄρος τό ποτε ζοφῶδες καὶ καπνῶδες*. Στην κάτω ώα του φύλλου η σημείωση του Παναγιώτη Γριτσάνη: «*Χαλκιοπούλου / Γριτσάνης / ἔγραψε / 1893*». Βλ. Μπαλαγεώργος - Κρητικού, *Σινά* 150.

54. Σινά 1332, φ. 6r. Βλ. Μπαλαγεώργος - Κρητικού, *Σινά*, 602. Να σημειωθεί ότι στο φ. 40v παρεμβάλλεται χερουβικό του Θεοφάνους Καρύκη, κάτι που προφανώς λανθάνει της προσοχής του Π. Γριτσάνη.

55. Σινά 1321, φ. 1γr. Βλ. Μπαλαγεώργος - Κρητικού, *Σινά*, 573.

56. Σινά 1306, φ. 9v. Βλ. Μπαλαγεώργος - Κρητικού, *Σινά*, 483-484. Σινά 1478, παράφυλλο Β'r και Σινά, 2083, φ. 1r.

τὸ ἐπιστρέφη εἰς τὴν μονήν. Εἶναι μουσικὴ Κρητική. Μελετήσας αὐτό, ἐπιστρέφω αὖθις εἰς τὴν μονήν. Οὕτω ἡ ἁγία Αἰκατερίνα νὰ εἶναι βοήθειά μου. Παν. Γριτσάνης 1894». Η σημείωσή του στον κρητικής προελεύσεως κώδικα 4 της δικής του συλλογής συνοψίζει τις απόψεις του περί της λεγομένης Κρητικής και της παραδοσιακής Βυζαντινής ή Κωνσταντινοπολιτικής μουσικής: "*Ἡ Κρητικὴ μουσικὴ εἶναι αὐτὴ ἡ ἀρχαία βυζαντινὴ μετά τινων διαφορῶν. Διότι ἀπολεσθέντος τοῦ Βυζαντίου, ἡ μὲν Κωνσταντινοπολίτικη καθὼς καὶ πᾶσα ἡ τῶν ἄλλων ὑπὸ τὴν Τουρκία χωρῶν μουσικὴ παρήκμαζε μιγνυομένη ἀσιανοῖς μελισμοῖς ἀλλοτρίου ὕφους, ἡ δὲν ἐν Κρήτῃ καὶ ταῖς ἄλλαις ὑπὸ τοὺς Φράγκους χώραις ἐν αἷς διεκρίνετο ὁπωσδήποτε καθ' ὅλα πρόοδος, καλλωπιζομένη βαθμηδὸν παρήλλασσε δι' ὕφους Εὐρωπαϊκοῦ, κλίνουσα ἐπὶ τὸ ἁρμονικότερον ὥσπερ ἐψάλλετο καὶ ἐν ταῖς ἄλλαις αὐτόθι λατινικαῖς ἐκκλησίαις. Ἐκ τούτου καὶ αἱ ὑστερώτερον ἐπικρατήσασαι διάφοραι ἐπωνυμίαι τῆς μὲν καλουμένης Κωνσταντινοπολίτικης, τῆς δὲ Κρητικῆς*"[57]. Από τα χειρόγραφα που μελέτησε προφανώς προέρχονται και πληροφορίες που κατέγραψε και αναφέρει στο έργο του *Ιστορικόν δοκίμιον*, όπως για παράδειγμα αυτές που αναφέρονται στον Γεράσιμο Υαλινά, οι οποίες είναι προφανές ότι ερείδονται απολύτως στα σιναϊτικά χειρόγραφα κρητικής προελεύσεως.

Οι σημειώσεις του Παναγιώτη Γριτσάνη αναδεικνύουν μια άγνωστη πτυχή της προσωπικότητάς του, καθώς μέσω αυτών διακρίνεται η επιθυμία του να αποτιμήσει τη «μονοφωνική πολίτικη μουσική», για να χρησιμοποιήσουμε έναν δικό του όρο, να συγκρίνει ιστορικές πληροφορίες, διαφορετικές γραφές, διαφορετικές περιόδους της ιστορίας και να συλλέξει στοιχεία για το ιστορικό του έργο, το οποίο φαίνεται να συγγράφει παράλληλα[58]. Ο βασικός βιογράφος του Παναγιώτη Γριτσάνη, Γεώργιος Παπαδόπουλος, κατακλείει το σημείωμά του ως εξής: «Ἐὰν κρίνωμεν τὰ πρόσωπα ἀναλόγως τῆς συμβολῆς ἣν παρέσχον ὑπὲρ τῆς μουσικῆς ἡμῶν, ἀναμφίβολον ὅτι ὁ βιογραφόμενος ἐπιφανὴς ἄλλως μουσικὸς δαψιλέστερον εἰργάσθη ὑπὲρ τῆς τετραφώνου μουσικῆς ἢ ὑπὲρ τῆς ἡμετέρας»[59]. Ωστόσο, το σύνολο του έργου του Παναγιώτη Γριτσάνη, συνεκτιμωμένων των εναρμονίσεων και των σημειωμάτων του στους μουσικούς κώδικες της συλλογής του, αλλά κυρίως σ' αυτούς της σιναϊτικής συλλογής, έρχεται μάλλον σε αντίθεση με την τελευταία παρατήρηση, υποδεικνύοντας ασφαλώς το ενδιαφέρον και την αγάπη του προς την παραδοσιακή βυζαντινή

57. Η σημείωση βρίσκεται στο πρώτο παράφυλλο του χειρογράφου και παρέχεται από τον Μ. Γιαννόπουλο, *Η Άνθηση της Ψαλτικής Τέχνης στην Κρήτη (1566-1669)*, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Μελέται 11, Αθήνα 2004, 528.

58. Παπαγιαννόπουλος, *Κατάλογος χειρογράφων* ζ΄.

59. Παπαδόπουλος, *Συμβολαί*, 470-471.

μουσική, καθώς και το σεβασμό του προς το «πάτριον ὕφος» [60].

Ο Παναγιώτης Γριτσάνης πέθανε στην Αλεξάνδρεια το 1896[61].

60. Παπαγιαννόπουλος, *Κατάλογος χειρογράφων* ζ΄.

61. Το πρόσωπο και τα έργα του Παναγιώτη Γριτσάνη, κυρίως τα ανέκδοτα και τα υπό επεξεργασία έργα, σημειώσεις και πρωτόλειες καταγραφές μελετών και οι εναρμονίσεις του, ως εξαιρετικώς ενδιαφέροντα θα αποτελέσουν το αντικείμενο μιας μονογραφίας, για την οποία ήδη η γράφουσα συγκεντρώνει υλικό από τη Βιβλιοθήκη του στη Ζάκυνθο και τη Βιβλιοθήκη και το Αρχείο του Πατριαρχείου Αλεξανδρείας.

Μιχαὴλ Στρουμπάκης

ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΚΑΤΑΓΡΑΦΕΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΩΝ ΜΕΛΩΝ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΜΙΧΑΗΛ ΠΑΥΛΙΔΗ, Β΄ ΔΟΜΕΣΤΙΚΟΥ ΤΗΣ ΜΧΕ (1872-1881) ΚΑΙ Η ΣΗΜΑΣΙΑ ΤΟΥΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΨΑΛΤΙΚΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ ΤΟΥ ΙΘ΄ ΑΙ.

Πολλὰ πρόσωπα τοῦ ιθ΄ αἰ., μὲ ἔργο καὶ προσφορὰ στὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσική, παραμένουν σχεδὸν ἄγνωστα μέχρι καὶ σήμερα. Στὴν παροῦσα μελέτη θὰ παρουσιάσουμε ἕνα ἀπὸ αὐτά. Εἶναι ὁ Μιχαὴλ Παυλίδης, ὁ ὁποῖος ἔδρασε στὸ β΄ μισὸ τοῦ αἰῶνα καὶ συγκεντρώνει στὸ πρόσωπό του τὶς ἰδιότητες τοῦ ψάλτη καὶ τοῦ θεωρητικοῦ-μουσικολόγου.

Βιογραφικὰ στοιχεῖα. Σύμφωνα μὲ τὴν ὑπάρχουσα βιβλιογραφία[1], ὁ Μιχαὴλ Παυλίδης ἢ Παυλόπουλος[2] γεννήθηκε στὴ Χίο τὸ 1840 ἀλλά ἀνατρά-

---

1. Γιὰ τὰ βιογραφικὰ στοιχεῖα χρησιμοποιήσαμε τὰ παρακάτω βοηθήματα: Γ. Παπαδόπουλος, *Συμβολαὶ εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς παρ' ἡμῖν Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς καὶ οἱ ἀπὸ τῶν Ἀποστολικῶν χρόνων ἄχρι τῶν ἡμερῶν ἡμῶν ἀκμάσαντες ἐπιφανέστεροι μελωδοί, ὑμνογράφοι, μουσικοὶ καὶ μουσικολόγοι*, Ἐν Ἀθήναις, Τυπογραφεῖον καὶ Βιβλιοπωλεῖον Κουσουλίνου & Ἀθανασιάδου παρὰ τῷ ναῷ τῶν Ἁγίων Θεοδώρων, 1890 (φωτο-ἀναστατικὴ ἐπανέκδοση ἀπὸ τὶς ἐκδόσεις Κουλτούρα, Ἀθήνα 1977). Ὁ ἴδιος, *Ἱστορικὴ ἐπισκόπησις τῆς Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς ἀπὸ τῶν Ἀποστολικῶν χρόνων μέχρι τῶν καθ' ἡμᾶς (1-1900 μ. Χ.)*, Ἀθῆναι 1904, Ἐκδόσεις Τέρτιος Κατερίνη ²1990. Ἀγγ. Λ. Βουδούρης, «Πρωτοψαλτικά, Ἐν Κωνσταντινουπόλει 1940», στό: *Κώδικες τῆς ὀρθοδόξου Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς Ἀσματωδίας*, τ. 18, *Μουσικολογικὰ Ἀπομνημονεύματα*, Εὐρωπαϊκὸ Κέντρο Τέχνης, Ἀθῆναι 1998, 155-385. Ὁ ἴδιος, «Μουσικολογικὰ Α΄ ἤτοι σημειώματα ἀναφερόμενα εἰς Ἐκκλησιαστικοὺς μουσικοὺς διδασκάλους μάλιστα δὲ τῆς Μεγάλης Ἐκκλησίας ἀπὸ τῆς Ἁλώσεως καὶ ἑξῆς μέχρι τοῦ νῦν χρόνου ἀκμάσαντας, Ἐν Κωνσταντινουπόλει 1940», στό: *Κώδικες τῆς ὀρθοδόξου Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς Ἀσματωδίας*, τ. 17, 150-315. Ὁ ἴδιος, «Μουσικολογικὰ Β΄ ἤτοι σημειώματα ἀναφερόμενα εἰς Ἐκκλησιαστικοὺς μουσικοὺς διδασκάλους ἐξωτερικοὺς ἀπὸ τοῦ δεκάτου ἐννάτου αἰῶνος καὶ ἑξῆς ἀκμάσαντας ἔν τε Κωνσταντινουπόλει καὶ ἀλλαχοῦ· συνταχθέντα παρὰ Ἀγγέλου Δομεστίκου τῆς Μεγάλης τοῦ Χριστοῦ Ἐκκλησίας, τοῦ ἐκ Χερρονήσου, Ἐν Κωνσταντινουπόλει 1943», στό: *Κώδικες τῆς ὀρθοδόξου Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς Ἀσματωδίας*, τ. 17, 317-484. Ὁ ἴδιος, «Μουσικοκριτικά, Ἐν Κωνσταντινουπόλει 1945», στό: *Κώδικες τῆς ὀρθοδόξου Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς Ἀσματωδίας*, τ. 17, 15-158.

2. Στοὺς καταλόγους συνδρομητῶν τῶν μουσικῶν ἐκδόσεων τοῦ ιθ΄ αἰ. ἀναφέρεται ὡς *Παυλόπουλος* καὶ *Παυλίδης*. Πρόκειται γιὰ ἕνα καὶ τὸ αὐτὸ πρόσωπο, ὅπως προκύπτει ἀπὸ τὰ κτη-

φηκε καὶ μεγάλωσε στὴν Κωνσταντινούπολη, στὸ χωρίον Κανδυλλὶ τοῦ Βοσπόρου. Ἐκεῖ ἔλαβε καὶ τὴ μουσικὴ παιδεία. Ἀναφέρεται ὅτι μαθήτευσε στὸν Σωτήριο Βλαχόπουλο[3], γνωστὸ διδάσκαλο τῆς θεωρίας τῆς μουσικῆς στὴν Στ′ Πατριαρχικὴ Μουσικὴ Σχολὴ[4] καὶ ἐκδότη[5]. Ξεκίνησε τὴν ψαλτική του δραστηριότητα περὶ τὸ 1859, μᾶλλον ὡς βιοποριστικὸ ἐπάγγελμα, ψάλλοντας σὲ διαφόρους ναοὺς στὴν Κωνσταντινούπολη[6]. Τὸ 1872 καλεῖται στὴ Μεγάλη

τορικὰ σημειώματα τῶν χφ. κωδίκων 172 καὶ 195 τῆς Δημόσιας Βιβλιοθήκης Χίου «ὁ Κοραῆς», Ἀγ. Τσελίκας, «Τὰ βυζαντινὰ καὶ μεταβυζαντινὰ χειρόγραφα τῆς Βιβλιοθήκης τῆς Χίου Ὁ Κοραῆς», *Χιακὰ Χρονικὰ* 14 (1984) καὶ ἀνάτυπο Ἔκδ. Βιβλιοθήκης Κοραή (Χίος), Ἀθήνα 1984, 74, 94.

3. Ὁ Σωτήριος Βλαχόπουλος ὑπῆρξε μαθητὴς τοῦ Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος. Σύμφωνα μὲ τὶς μαρτυρίες των συγχρόνων του, εἶχε τὸ χάρισμα τῆς καλλιφωνίας καὶ ἦταν κάτοχος εὐρύτατης μουσικῆς παιδείας ποὺ περιελάμβανε τὴν ἐκκλησιαστικὴ καὶ τὴν ἐξωτερική-ἀνατολικὴ μουσική, βλ. Παπαδόπουλος, *Συμβολαί*, 350-351. Βουδούρης, Μουσικολογικὰ Α′, 269, ὑπσ. 64.

4. Γιὰ τὴν ΣΤ′ Πατριαρχικὴ Σχολὴ καὶ τὸν *Κανονισμό* της, βλ. Παπαδόπουλος, *Συμβολαί*, 376-380. Γ. Ἰ. Χατζηθεοδώρου, *Βιβλιογραφία τῆς Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς, Περίοδος Α′ (1820-1899)*, Πατριαρχικὸν Ἵδρυμα Πατερικῶν Μελετῶν, Θεσσαλονίκη 1998, 148-150. Ἀντ. Χατζόπουλος, *Ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ παιδεία στὴν Ἐκκλησία τῆς Κωνσταντινουπόλεως κατὰ τὸν 19ο καὶ 20ο αἰ.*, Ἀνέκδοτη Διδακτορικὴ διατριβὴ ὑποβληθεῖσα στὸ Τμῆμα Θεολογίας τῆς Θεολογικῆς Σχολῆς τοῦ Α.Π.Θ., Ἀλεξανδρούπολη 2001, 181-184. *Κανονισμὸς τῆς Πατριαρχικῆς Σχολῆς τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς*, Ἐν Κωνσταντινουπόλει, ἐκ τοῦ Πατριαρχικοῦ Τυπογραφείου 1868, ἀναδημοσίευση τοῦ *Κανονισμοῦ* στὸ Χατζόπουλος, ὅπ. π., 317-322.

5. Ὁ Βλαχόπουλος ἀναφέρεται ὡς συνθέτης ἐξωτερικῶν ἀσμάτων καὶ ὡς ἐκδότης, πρβλ. *Ἁρμονία ἤτοι Ἑλληνικὰ καὶ Τουρκικὰ Ἄσματα* ποιηθέντα καὶ τονισθέντα ὑπὸ Σ. Ἰ. Βλαχοπούλου, Κωνσταντινουπόλει, Τυπολιθογραφεῖον Ἐ. Καγιόλ, 1848. βλ. καὶ http://anemi.lib.uoc.gr (16/06/2011). Βλ. ἐπίσης *Τὰ τρία ἄσματα τοῦ Ἀλεξάνδρου Σούτσου 1. Τέκνα γνήσια Ἑλλήνων 2. Στὴν παλάμην καὶ πάλιν τὸ σπαθί 3. Πόλεμον εἰς τοὺς ἀπίστους, πόλεμον, Τονισθέντα εἰς μέλος εὐρωπασιατικὸν ὑπὸ Χ. Γ.* [Χριστοδούλου Γεωργιάδου, Κεσσανιέως]. *Ἕτερον ἆσμα ἢ μᾶλλον θρηνωδία τοῦ γήρατος τονισθὲν εἰς μέλος ἀσιατικὸν τεχνικώτατον ὑπὸ Σ. Βλαχοπούλου καὶ δύο ἕτερα ἐρωτικὰ Ἀθήνησι*, τύποις Χ. Νικολαΐδου Φιλαδελφέως (Παρὰ τῇ Πύλῃ τῆς Ἀγορᾶς. ἀριθ. 420), 1856, πρβλ. Χατζηθεοδώρου, ὅπ. π., σ. 254 καὶ ψηφιοποιημένο στὸν παραπάνω ἱστότοπο τῆς *Ἀνέμης*.

6. Σύμφωνα μὲ τὴ μαρτυρία τοῦ Γεωργίου Παπαδοπούλου, πρβλ. Παπαδόπουλος, *Συμβολαί*, 580. Ἀναφέρεται ὡς Α′ ψάλτης τῆς ἐνορίας Ἀναλήψεως Κ [Κανδυλλί;] στὸν κατάλογο συνδρομητῶν τοῦ θεωρητικοῦ τοῦ Κυριακοῦ Φιλοξένους, βλ. *Θεωρητικὸν Στοιχειῶδες τῆς Μουσικῆς κατὰ τὸν κανονισμὸν τῶν τριῶν διδασκαλων τοῦ νέου συστήματος Γρηγορίου Πρωτοψάλτου, Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος καὶ Χρυσάνθου Προύσης περιέχον τὴν ἀνάλυσιν τῶν Μουσικῶν Κανόνων, τὴν γέννησιν τῶν τόνων, τὴν ἐφαρμογὴν τῶν κλιμάκων κλπ.*, Συναρμολογηθὲν καὶ συνταχθὲν ὑπὸ Κυριακοῦ Φιλοξένους τοῦ Ἐφεσιομάγνητος. Ἐκδίδεται νῦν τὸ πρῶτον κατ' ἔγκρισιν μὲν τῆς τοῦ Χριστοῦ Μ. Ἐκκλησίας, τῇ ἀδείᾳ δὲ τοῦ Α. Ὑπουργείου τῆς Δημόσιας Ἐκπαιδεύσεως, Δαπάνῃ τοῦ φιλομούσου Κ. Ἀθανασίου Ἀγγελίδου τοῦ Σερραίου. Ἐν Κωνσταντινουπόλει Τύποις Σ. Ἰγνατιάδου 1859 (φωτο-ἀναστατικὴ ἐπανέκδοση Ἐκδόσεις Π. Πουρναρᾶ Θεσσαλονίκη 1992), 211.

Ἐκκλησία καὶ ἀναλαμβάνει καθήκοντα Β΄ Δομεστίκου[7] μὲ Πρωτοψάλτη τὸν Γεώργιο Ραιδεστηνὸ Β΄ καὶ Λαμπαδάριο τὸν Νικόλαο Στογιάνο. Σύμφωνα μὲ τὶς μαρτυρίες τῶν συγχρόνων του, διακρινόταν γιὰ τὴ μεγάλη, μελωδικὴ καὶ γλυκεία φωνή του[8]. Ὡστόσο, πέρα ἀπὸ τὸ ἐξέχον φωνητικὸ τάλαντο, ὁ Μιχαὴλ Παυλίδης ξεχώριζε μεταξὺ τῶν συγχρόνων του γιὰ τὴν «ἀρίστη ἐκκλησιαστικὴ παράσταση τῆς ἐκκλησιαστικῆς ἀσματωδίας» γι᾽ αὐτὸ καὶ ἐθεωρεῖτο «κράτιστος ἐκτελεστὴς θαυμαζόμενος παρὰ τῶν συγχρόνων ἐκκλησιαστικῶν διδασκάλων»[9]. Ὁπωσδήποτε, ἡ περίοδος τῆς θητείας του ὡς Β΄ Δομεστίκου ἦταν καθοριστικὴ γιὰ τὴν πλήρη διαμόρφωση τοῦ ψαλτικοῦ του ὕφους, στοιχείου σχετιζομένου μὲ τὴν ἑρμηνεία καὶ ἐκτέλεση τῆς μουσικῆς. Ἰδιαίτερα γόνιμη περίοδος γιὰ τὸν Παυλίδη θὰ ἦταν αὐτὴ τῆς συνυπηρέτησης στὸ Πατριαρχικὸ Ἀναλόγιο μὲ τὸν Γεώργιο Ραιδεστηνό, μὲ τὸν ὁποῖο εἶναι προφανὲς ὅτι ὑπῆρχε σχέση μαθητείας. Ἐπιπλέον, εἶναι φανερό, ὅπως μαρτυροῦν οἱ πηγές, ὅτι οἱ σχέσεις τῶν δύο ἀνδρῶν χαρακτηρίζονταν ἀπὸ τὸ αἴσθημα ἀλληλοπαραδοχῆς καὶ ἀλληλοεκτίμησης. Εἶναι γνωστὸ ὅτι κατὰ τὸ ἔτος 1882, καὶ παρὰ τὸ γεγονὸς ὅτι ἕνα χρόνο ἐνωρίτερα εἶχε παυθεῖ ἀπὸ τὴ θέση τοῦ Β΄ Δομεστίκου, ὁ Παυλίδης κλήθηκε νὰ διδάξει θεωρία τῆς μουσικῆς στὴ μουσικὴ σχολὴ τοῦ Ἑλληνικοῦ Μουσικοῦ Συλλόγου, τοῦ ὁποίου ἱδρυτικὸ μέλος, μεταξὺ ἄλλων, ὑπῆρξε καὶ ὁ Γεώργιος Ραιδεστηνός[10]. Ὁ Παυλίδης μαζὶ μὲ τὸν Ἀλέξανδρο Βυζάντιο καὶ τὸν Γεώργιο Ραιδεστηνὸ ἀποτελοῦσαν τὴν κρίσιμη διδακτικὴ τριανδρία αὐτῆς τῆς μουσικῆς σχολῆς[11]. Ἡ ψαλτική τοῦ πείρα καὶ ἡ ὑψηλὴ θεωρητική τοῦ κατάρτιση ἀναγνωρίστηκαν καὶ πάλι τὸ ἔτος 1888, καθὼς κλήθηκε νὰ συνυπογράψει μὲ τὸν πρώην Πρωτοψάλτη πλέον Γεώργιο Ραιδεστηνό τὰ πορίσματα τῆς Πατριαρχικῆς Συνοδικῆς Ἐπιτροπῆς τοῦ

---

7. Ἀναγράφεται ὡς Β΄ Δομέστικος κατὰ τὸ 1875 στοὺς συνδρομητὲς τοῦ βιβλίου τοῦ Στεφάνου Λαμπαδαρίου, *Κρηπίς, ἤτοι νέα στοιχειώδης διδασκαλία τοῦ θεωρητικοῦ καὶ πρακτικοῦ τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, συνταχθεῖσα πρὸς χρῆσιν τῶν σπουδαζόντων αὐτὴν κατὰ τὴν νέαν μέθοδον καὶ μετὰ προσθήκης συνοπτικῆς ἐξηγήσεως τῆς ἐξωτερικῆς μουσικῆς*. Νῦν πρῶτον ἐκδίδοντος Δ. Ἰωάννου Πρωτοψάλτου. Ἐν Κωνσταντινουπόλει, ἐκ τῆς Πατριαρχικῆς Τυπογραφίας, 1875, «Ὁ β΄ Δομέστικος τῆς τοῦ Χ. Μ. Ἐκκλησίας κ. Μιχαὴλ Θ. Παυλίδης», 143.

8. Βουδούρης, Μουσικολογικά Α΄, 269.

9. Βουδούρης, ὅπ. π. Πρέπει νὰ σημειωθεῖ ὅτι ἀπὸ πολύ νωρὶς ἀναγνωρίστηκε ἡ μουσική του καλλιέργεια. Ἀπὸ τὸ 1851 ἀναφέρεται ἀνάμεσα στοὺς *Μουσικολογιωτάτους Κυρίους* συνδρομητὲς τῆς *Πανδέκτης*, βλ. *Πανδέκτη τῆς Ἱερᾶς Ἐκκλησιαστικῆς Ὑμνωδίας τοῦ ὅλου ἐνιαυτοῦ...τ. 4, Ἐν Κωνσταντινουπόλει ͵αωνα*, «Κατάλογος τῶν φιλομούσων συνδρομητῶν. οἱ Μουσικολογιώτατοι Κύριοι: Μηχαὴλ Θεοδώρου Παυλόπουλος Χίος».

10. Γιὰ τὴ Μουσικὴ Σχολὴ τοῦ ἐν Κωνσταντινουπόλει Ἑλληνικοῦ Μουσικοῦ Συλλόγου, βλ. Παπαδόπουλος, *Συμβολαί,* 386-392 καὶ Ἀντ. Χατζόπουλος, ὅπ.π., 194-199, «Ἀπόσπασμα Κανονισμοῦ τοῦ ἐν Κωνσταντινουπόλει Ἑλληνικοῦ Μουσικοῦ Συλλόγου», 327-332.

11. Χατζόπουλος, ὅπ. π., 198.

1888[12]. Σύμφωνα μὲ τὴ μαρτυρία τοῦ Βουδούρη, ἀπέθανε στὶς 2 Ἀπριλίου 1894[13].

Τὸ μουσικὸ ἔργο τοῦ Μιχαὴλ Παυλίδη. Ὁ Παυλίδης κατέλιπε περὶ τὶς 360 σελίδες μουσικῶν καταγραφῶν ἐκκλησιαστικῶν μελῶν, οἱ ὁποῖες σήμερα φυλάσσονται στὴ Δημοτικὴ Βιβλιοθήκη τῆς Χίου «Ὁ Κοραῆς» ὑπὸ τοὺς κωδικοὺς ἀριθμοὺς 169 καὶ 170[14]. Ἡ ἑνότητα ὑπ' ἀριθμ. 169 (Εικ. 1) περιλαμβάνει ἑπτὰ τεύχη ποὺ φέρουν ἕκαστο τὸ ὄνομα «Μουσικολόγιον»: 1. *Μουσικολόγιον Μιχαὴλ Θ. Παυλίδου Β΄ Δομεστίκου. Φυλλάδιον Β΄. Μακάριος Ἀνὴρ Πέτρου Λαμπαδαρίου τὸ ἀργὸν καὶ τὸ συντμηθὲν παρὰ Μανουὴλ Πρωτοψάλτου. 1875* (φφ. 1-8). 2. *Μουσικολόγιον Μιχαὴλ Θ. Παυλίδου τοῦ Χίου. Μακάριος Ἀνὴρ τὸ τοῦ Πέτρου Λαμπαδαρίου. 1883* (φφ. 9-18). 3. *Μουσικολόγιον Μιχαὴλ Θ. Παυλίδου τοῦ Χίου, Β΄ Δομεστίκου. Φυλλάδιον Α΄. Ἀνοιξαντάρια Θεοδώρου Π. Π. Φωκαέως, Γεωργίου Ραιδεστηνοῦ καὶ στίχους τινὰς τῶν μεγίστων Ἀνοιξανταρίων. 1876* (φφ. 19-26). 4. *Μουσικολόγιον Μιχαὴλ Θ. Παυλίδου τοῦ Χίου. Παράρτημα τοῦ Α΄ φυλλαδίου, περιέχον στίχους τινὰς τῶν μεγίστων Ἀνοιξανταρίων, καταλλήλων διὰ ἀγρυπνίας. 1883* (φφ. 27-30). 5. *Μουσικολόγιον Μιχαὴλ Θ. Παυλίδου τοῦ Χίου, πρ. Δομεστίκου. Φυλλάδιον. Θεοτόκε Παρθένε Πέτρου Περεκέτου. 1882* (φφ. 31-39). 6. *Μουσικολόγιον Μιχαὴλ Θ. Παυλίδου τοῦ Χίου, Β΄ Δομεστίκου. Δοξολογίαι. 1876* (φφ. 39-62). 7. *Μουσικολόγιον Μιχαὴλ Θ. Παυλίδου τοῦ Χίου, πρ. Δομεστίκου. Λειτουργικά. 1883* (σσ. 1-25)[15].

Ἡ ἑνότητα ὑπ' ἀριθμ. 170 (Εἰκ. 2) περιλαμβάνει τρία σταχωμένα βιβλία, τιτλοφορούμενα «Τὸ Σύμπαν τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς»: 1. *Τὸ Σύμπαν τῆς Ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, ἤτοι συλλογὴ ἁπάντων τῶν ἐν ἅπασι τοῖς μουσικοῖς βιβλίοις, τετυπωμένοις καὶ χειρογράφοις, περιεχομένων μελοποιημάτων τῶν ἀπ' ἀρχῆς μέχρι τοῦ νῦν ὑπαρξάντων μουσικῶν. Μετὰ τῶν ἑνὶ ἑκάστῳ βιβλίῳ ἀπαντωμένων διαφορῶν, μετὰ τῆς τυπικῆς αὐτῶν διατάξεως ὡς καὶ μετὰ διαφόρων ἄλλων κριτικῶν σημειώσεων. Διῃρημένων εἰς τόμους, ἐξ ὧν*

12. Περὶ τῆς Ἐπιτροπῆς κατωτέρω.

13. Βουδούρης, Μουσικολογικὰ Α΄, 270.

14. Στ. Καβάδας, *Ἡ ἐν Χίῳ Βιβλιοθήκη Κοραῆ (ἱστορία-κατάλογος χειρογράφων)*. Ἐκδίδεται δαπάνῃ τῆς ἐφορίας τοῦ Σχολικοῦ Ταμείου τοῦ Δήμου Χίου. Ἐν Ἀθήναις, Τυπ. Κ. Λ. Κυριακούλη Περικλέους 18-20, 1933, 113 καὶ στὸν ἱστότοπο τῆς Βιβλιοθήκης: http://www.koraeslibrary.gr (στὸ link Κατάλογοι χειρογράφων, 17/06/2011). Ὁ Ἀγ. Τσελίκας, γιὰ λόγους τοὺς ὁποίους παραθέτει, δὲν περιλαμβάνει τὰ χφ. τοῦ Μιχαὴλ Παυλίδη στὸν κατάλογό του, βλ. Τσελίκας, ὅπ., 1. Στὸ σημεῖο αὐτὸ ἐπιθυμοῦμε νὰ εὐχαριστήσουμε τὸ Ἐφορευτικὸ Συμβούλιο καὶ τὸν Διευθυντὴ τῆς Βιβλιοθήκης γιὰ τὴν ἄδεια φωτογράφησης καὶ δημοσίευσης τῶν φωτογραφιῶν στὴν παρούσα μελέτη.

15. Μ. Στρουμπάκης, *Ἀναλυτικὸς περιγραφικὸς κατάλογος τῶν μουσικῶν χειρογράφων τῆς Δημόσιας Βιβλιοθήκης Χίου «Ὁ Κοραῆς»* (Ἀνέκδοτος).

πάλιν ἕκαστος τόμος ὑποδιαιρεῖται εἰς μέρη. Μουσικὸν Τριώδιον εἰς μέρη τρία. Τόμος [ἄνευ ἀριθμ.]*Μέρος δεύτερον. Ὑπὸ Μιχαὴλ Θ. Παυλίδου τοῦ Χίου, πρ. Δομεστίκου. 1883 Κανδυλλί* (σσ. 137). 2. *Τὸ Σύμπαν...Μουσικὸν Τριώδιον εἰς μέρη τρία. Τόμος* [ἄνευ ἀριθμ.] *Μέρος τρίτον. 1872 Κανδυλλὶ Κωνσταντινουπόλεως* (σσ. 59). 3. *Τὸ Σύμπαν...Ὑπὸ Μιχαὴλ Θ. Παυλίδου τοῦ Χίου, πρ. Δομεστίκου* (σσ. 43)[16].

Θὰ παρακάμψουμε τὰ κωδικολογικὰ στοιχεῖα, ἀφοῦ αὐτὰ θὰ παρατεθοῦν λεπτομερῶς στὸν ἐκδοθησόμενο περιγραφικὸ κατάλογο τῶν μουσικῶν χειρογράφων τῆς Βιβλιοθήκης Χίου[17]. Μερικὲς παρατηρήσεις, ὡστόσο, σχετικὰ μὲ τὸν χρόνο συγγραφῆς τοῦ ἔργου θὰ ἦταν χρήσιμες γιὰ τὴν κατανόηση τῆς ὅλης δραστηριότητας τοῦ Παυλίδη. Εἶναι χρήσιμο νὰ παρατηρήσουμε ὅτι τὰ τεύχη γράφτηκαν τὴν περίοδο μεταξὺ τοῦ 1875 καὶ 1883, σὲ διαφορετικὲς χρονολογίες, ἐνῶ τὰ βιβλία γράφτηκαν στὸ κοντινὸ διάστημα μεταξὺ τῶν ἐτῶν 1882-1883, παρουσιάζοντας χρονικὴ καὶ θεματικὴ ἀλληλουχία. Ἑπομένως, θὰ μποροῦσε νὰ ὑποθέσει κανεὶς ὅτι τὰ μὲν τεύχη καταγράφηκαν γιὰ νὰ ἐξυπηρετήσουν τὴν κατὰ περιόδους τρέχουσα μουσική-μουσικολογικὴ ἀναζήτηση, τὰ δὲ βιβλία γιὰ νὰ καλύψουν, μὲ ὀργανωμένο καὶ συστηματικὸ τρόπο, μιὰ συγκεκριμένη θεματικὴ ἐργασία.

Ἂν θέλουμε νὰ περιτρέξουμε περιληπτικὰ τὸ περιεχόμενο τῶν καταγραφῶν, θὰ πρέπει νὰ ἀναφερθοῦμε στὰ παρακάτω σημεῖα: 1) Καταγραφὴ κλασικῶν μαθημάτων δι' «ἀναλελυμένης» σημειογραφίας[18]· 2) Καταγραφὴ κλασικῶν μελῶν δι' ἀναλυτικότερης σημειογραφίας· 3) Καταγραφὴ μελῶν ἔπειτα ἀπὸ ἐπεξεργασία ρυθμοῦ καὶ σημειογραφίας· 4) Καταγραφὴ κλασικῶν μελῶν μὲ παράλληλη ἐπισήμανση τῶν ἀπαντωμένων σημειογραφικῶν διαφορῶν στὶς διάφορες ἔντυπες ἢ χειρόγραφες ἐκδόσεις καὶ 5) Καταγραφὴ τῆς τυπικῆς διάταξης Ἀκολουθιῶν τῆς Μ. Τεσσαρακοστῆς, ὅπως τοῦ Κατανυκτικοῦ Ἑσπερινοῦ, τῆς Θ. Λειτουργίας τῶν Προηγιασμένων Δώρων, τῶν Ὡρῶν καὶ τοῦ Ἀποδείπνου.

Ἐπεξεργασία τῶν μουσικῶν δεδομένων. Στὴν παροῦσα μελέτη, θὰ ἐπικεντρωθοῦμε στὴν καταγραφὴ κλασικῶν μαθημάτων δι' «ἀναλελυμένης» σημειογραφίας καὶ στὴν καταγραφὴ κλασικῶν μελῶν δι' ἀναλυτικότερης σημειογραφίας, διότι ἅπτονται ἄμεσα τῆς πράξης τῆς ψαλτικῆς καὶ θέτουν πολλαπλὰ ἐρωτήματα ἑρμηνείας τῆς σημειογραφίας καὶ καταγραφῆς τῆς προφορικῆς παράδοσης[19].

---

16. Μ. Στρουμπάκη, ὅπ. π.

17. Θὰ καταθέσουμε κάποιες βασικὲς παρατηρήσεις, ὅπως ἡ καλαίσθητη τιτλικὴ προμετωπίδα ὅλων τῶν τετραδίων καὶ τῶν βιβλιδίων, ἡ ἀπαρέγκλιτη ἀναγραφὴ τοῦ συντάκτη, τοῦ περιεχομένου τοῦ ἔργου καὶ τῆς χρονολογίας γραφῆς του, βλ. σχετικὲς φωτογραφίες τοῦ παραρτήματος.

18. Ἡ ἐπεξήγηση τοῦ ὅρου κατωτέρω.

19. Ἐπιφυλασσόμαστε γιὰ τὴν ἐκπόνηση μιᾶς ἐκτενέστερης μελέτης ποὺ θὰ ἐξετάσει ὅλες τὶς πλευρὲς τοῦ ἔργου τοῦ Μιχαὴλ Παυλίδη.

Καταγραφὴ κλασικῶν μαθημάτων δι' «ἀναλελυμένης» σημειογραφίας. Στὸ τεῦχος «Μουσικολόγιον-Φυλλάδιον Β'» ὁ Παυλίδης καταγράφει τὸ *Μακάριος ἀνὴρ* τοῦ Πέτρου Λαμπαδαρίου στὴ γνωστὴ σύντμησή του ἀπὸ τὸν Μανουὴλ Πρωτοψάλτη σὲ δύο ἐκδοχές, μὲ τρόπο ἀντιπαραβολικό, ὅπως φαίνεται καὶ ἀπὸ τὸ σχετικὸ τεκμήριο (Εἰκ. 3): Ὁ Παυλίδης, ἀφοῦ χώρισε τὴ σελίδα σὲ δύο στῆλες, παρέθεσε στὴν ἀριστερὴ τὸ κείμενο τοῦ Μανουὴλ[20] καὶ στὴ δεξιὰ τὸ ἴδιο μέλος, ἀξιοποιώντας μὲ εἰδικὸ τρόπο τὴν ἐν χρήσει σημειογραφία. Χαρακτηριστικὰ στοιχεῖα αὐτῆς τῆς σημειογραφίας, στὴν ὁποία θὰ μπορούσαμε νὰ ἀναφερόμαστε στὸ ἑξῆς μὲ τὸν ὅρο «ἀναλελυμένη»[21], εἶναι πρῶτον ὅτι χρησιμοποιεῖ τὰ γνωστὰ σημάδια τῆς Νέας Μεθόδου καὶ δεύτερον ὅτι σχετίζεται καὶ δομεῖται μὲ τὴν ἐπέκταση τῆς διάρκειας τοῦ φθόγγου ἀπὸ τὸν ἕνα χρόνο σὲ δύο, γεγονὸς ποὺ συνεπάγεται τὸν διπλασιασμὸ τῆς ἀξίας τοῦ κάθε χαρακτήρα. Μὲ βάση τὶς παραπάνω παρατηρήσεις, οἱ προϋποθέσεις ἀνάγνωσης τῆς «ἀναλελυμένης» σημειογραφίας μποροῦν νὰ συγκεφαλαιωθοῦν στὰ ἑξῆς σημεῖα: i. ὅπου ἔχουμε *ὀλίγον* (ὡς βασικὴ μονάδα μέτρησης τοῦ χρόνου) θὰ θεωρήσουμε ὅτι ἔχουμε *ὀλίγον μὲ κλᾶσμα*· ii. ὅπου ἔχουμε διαίρεση τοῦ χρόνου μὲ τὸ *γοργό* (δηλ. μισὸς χρόνος), διπλασιαζόμενος ὁ μισὸς χρόνος θὰ προκαλέσει τὴν ἀπαλοιφὴ τοῦ γοργοῦ· iii. μὲ τὴν ἴδια λογικὴ τὸ *δίγοργο*, *τρίγοργο* ἢ *τετράγοργο* τῆς «ἀναλελυμένης» σημειογραφίας θὰ μετατραπεῖ σὲ *γοργό*, *δίγοργο* καὶ *τρίγοργο*.

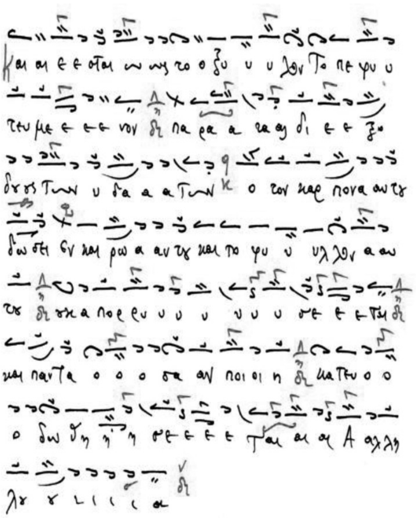
Ὡς παράδειγμα τῆς «ἀναλελυμένης» σημειογραφίας τοῦ Παυλίδη θὰ παρουσιάσουμε τὸν στίχο *Καὶ ἔσται ὡς τὸ ξύλον* (Εἰκ. 4). Στὴ γραμμὴ Α παρατίθεται τὸ κανονικὸ κείμενο τοῦ στίχου, στὴ γραμμὴ Β παρατίθεται ἡ ἀνάλυση τοῦ Μιχαὴλ Παυλίδη καὶ στὴ γραμμὴ Γ παρατίθεται ἡ μὲ ἀντίστροφο τρόπο ἡμέτερη ἀνασύνθεση τῆς ἀνάλυσης τοῦ Παυλίδη στὴν ἰσχύουσα σημειογραφία (Εἰκ. 5-6). Τὸ κείμενο ποὺ προκύπτει ἀπὸ τὴν ἀνασύνθεση, συγκρινόμενο μὲ τὴν ἐκδοχὴ τῆς γραμμῆς Α, εἶναι ἀποκαλυπτικό. Αὐτὸ ποὺ ἐπιτυγχάνεται εἶναι ἡ καταγραφὴ τῶν λεπτοτάτων ἀποχρώσεων τῶν ἐνεργειῶν τῶν χαρακτήρων, καθὼς ἡ ἀνάλυση ἐπικεντρώνεται σὲ κάθε χαρακτῆρα ξεχωριστά ἢ σὲ συγκεκριμένες ὁμάδες χαρακτήρων, καὶ μάλιστα ἡ ἀποτύπωση

20. Ὁ Παυλίδης παραθέτει τὴ σύντμηση τοῦ Μανουὴλ Πρωτοψάλτου μὲ κάποιες σημειογραφικὲς διαφοροποιήσεις ἀπὸ τὶς κλασικὲς ἐξηγήσεις Γρηγορίου-Χουρμουζίου.

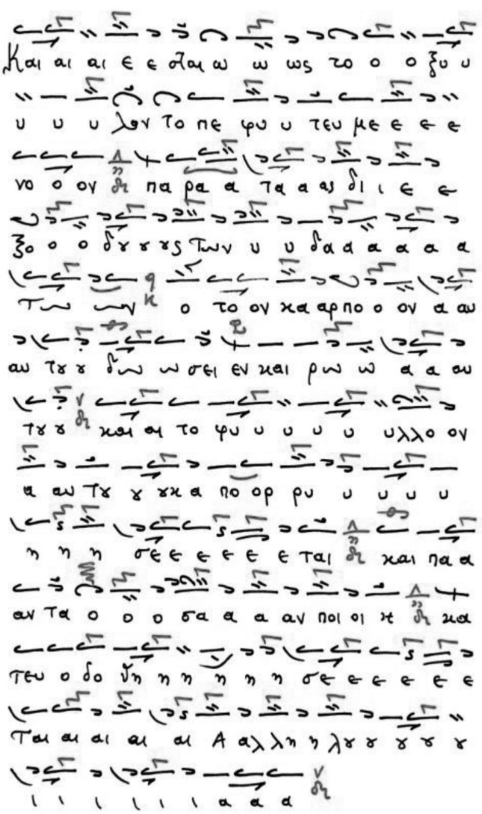
21. Ὁ ὅρος «ἀναλελυμένο», σὲ ἀντιπαραβολὴ μὲ τὸν ὅρο «συνεπτυγμένο», χρησιμοποιήθηκε ἀπὸ τὸν Θεόδωρο Φωκαέα στὸ θεωρητικό του σύγγραμμα *Κρηπὶς τοῦ θεωρητικοῦ καὶ πρακτικοῦ τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, συνταχθεῖσα πρὸς χρῆσιν τῶν σπουδαζόντων αὐτὴν κατὰ τὴν νέαν μέθοδον παρὰ τῶν τριῶν ἐνδόξων μουσικοδιδασκάλων κυρίου Χρυσάνθου Μητροπολίτου Προύσσης, κυρίου Γρηγορίου Πρωτοψάλτου τῆς τοῦ Χριστοῦ Μεγάλης Ἐκκλησίας καὶ κυρίου Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος κ.λπ.* Ἐν Κωνσταντινουπόλει ἐκ τῆς τοῦ Γένους ἡμῶν Πατριαρχικῆς Τυπογραφίας 1842, 29-30.

πραγματοποιεῖται μὲ σημειογραφία ποὺ παραπέμπει καὶ ὀπτικά, ἂν μποροῦσε νὰ λεχθεῖ, στὴν ἔννοια τῆς ἀνάλυσης τοῦ μουσικοῦ κειμένου. Ὁ Παυλίδης, λοιπόν, μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ κατέγραψε ἕναν τρόπο ἑρμηνείας μὲ ὅλες τὶς προτεινόμενες ἐνέργειες τῶν σημαδιῶν.

Κλασική καταγραφή

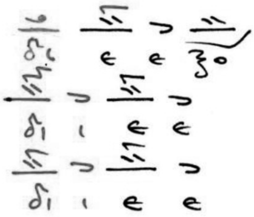


Ἡμέτερη ἀνασύνθεση ἐκ τῆς «ἀναλελυμένης» σημειογραφίας

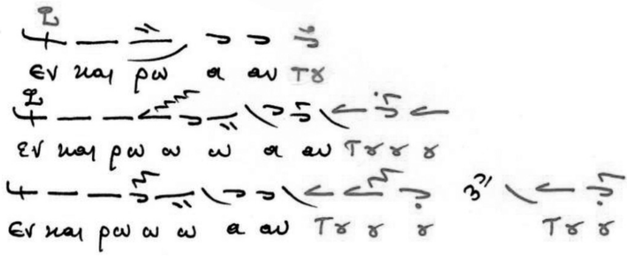


Μερικὲς ἀπὸ τὶς ἐνέργειες ποὺ ἀποτυπώνονται σημειογραφικὰ εἶναι: 1) τοῦ κλάσματος ὡς τσακίσματος:

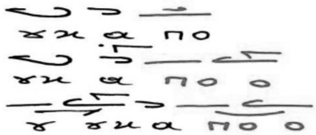
α′ περίπτωση



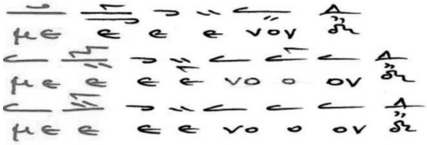
β′ περίπτωση



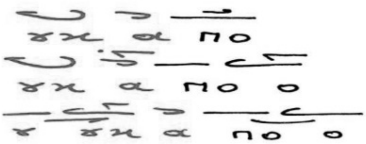
καὶ ὡς ἁπλῆς ἔκτασης τοῦ χρόνου:



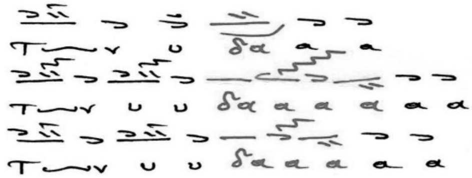
2) τοῦ ὀλίγου μετὰ κλάσματος σὲ σταδιακὴ ἀνάβαση τῆς φωνῆς:



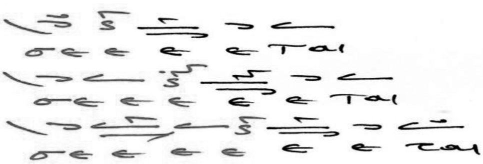
3) τῆς πεταστῆς:



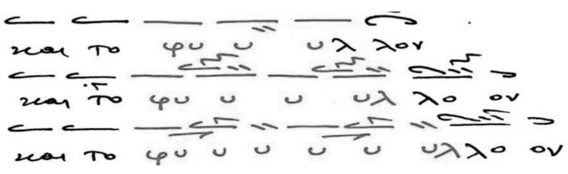
4) τοῦ ὀλίγου μετὰ κεντημάτων καὶ ψηφιστοῦ:



5) τῆς παλαιᾶς θέσεως τοῦ πιάσματος:



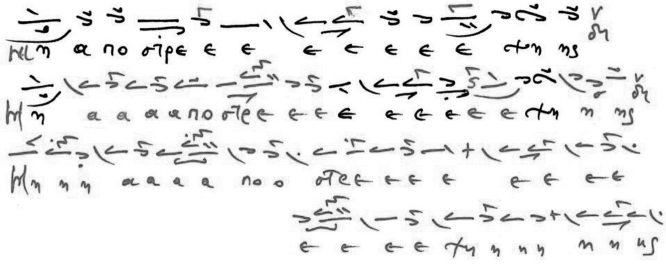
καὶ 6) ἡ ἐκτέλεση συνεχόμενων φθόγγων:



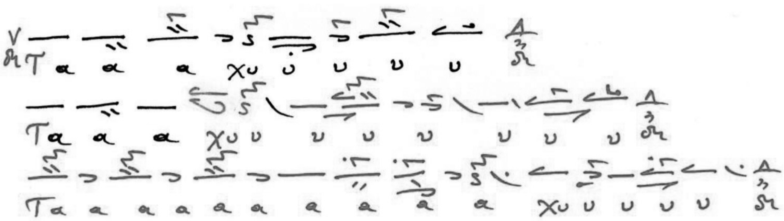
Καταγραφὴ κλασικῶν μαθημάτων δι' «ἀναλυτικότερης» σημειογραφίας. Μιὰ δεύτερη, ἐξίσου ἐνδιαφέρουσα, μορφὴ καταγραφῆς ἐκκλησιαστικῶν μελῶν εὑρίσκεται στὸ τεῦχος ἀριθμ. 5 τοῦ *Μουσικολογίου* καὶ στὸ βιβλίο «Τὸ Σύμπαν τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς». Πρόκειται γιὰ καταγραφὴ τῶν μελῶν στὴ νέα σημειογραφία μὲ ἀναλυτικότερη σημειογραφικὴ διατύπωση τῶν ἐνεργειῶν τῶν σημαδιῶν, στοιχεῖο ποὺ παραπέμπει σὲ συγκεκριμένο τρόπο ἑρμηνείας τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ μέλους. Ἡ ἀναλυτικότερη σημειογραφία ὁμοιάζει στὴ μορφὴ καὶ τὴ δομὴ μὲ τὴ σημειογραφικὴ ἀνασύνθεση ποὺ παρουσιάστηκε στὴν προηγούμενη ἑνότητα. Ὁ Παυλίδης μᾶς παρέχει ἀπευθείας τὸ ἐπεξεργασμένο κείμενο, χωρίς ἀντιπαραβολὴ μὲ τὸ κλασικό. Ἡ ἀντιπαραβολή, ὅταν γίνεται, ἀφορᾶ συγκεκριμένα μέρη τῆς μελωδίας, ὅπου ἡ ἀνάλυση παρουσιάζεται περισσότερο ἐκτεταμένη, σέ σχέση μὲ τὸ ἤδη ἀναλυτικότερο κείμενο, καὶ χρησιμοποιεῖται γιὰ μελωδίες πολύ δημοφιλεῖς, θὰ λέγαμε, στὸ ψαλτικὸ ρεπερτόριο μέχρι καὶ σήμερα. Γενικότερα, ὁ Παυλίδης παρέχει μόνο τὸ ἀναλυτικότερο κείμενο.

Παράδειγμα ἀναλυτικότερης σημειογραφίας, καὶ μάλιστα σὲ διαφορετικὰ ἐπίπεδα ἀνάλυσης, ἀποτελεῖ τὸ μεγάλο *Προκείμενο* τῶν Κατανυκτικῶν ἑσπερινῶν τῆς Μεγάλης Τεσσαρακοστῆς «Μὴ ἀποστρέψῃς». Τὸ μέλος καταγράφεται σὲ τρεῖς σημειογραφικὲς ἐκδοχές. Ἡ πρώτη εἶναι ἡ κλασικὴ ἐξήγηση τοῦ Γρηγορίου Πρωτοψάλτου. Οἱ ἄλλες δύο ἀποτελοῦν προϊὸν ἐπεξεργασίας τοῦ Παυλίδη μὲ βάση τὸ κλασικὸ κείμενο (Εἰκ. 7-8). Τὸ ἐνδιαφέρον σημεῖο τῶν δύο ἐκδοχῶν εἶναι ἡ προσπάθεια ποὺ καταβάλλει ὁ Παυλίδης νὰ ἀποτυπώσει τὴν ἑρμηνεία τῆς σημειογραφίας διὰ τῆς ἀναλυτικῆς καταγραφῆς τῶν ἐνεργειῶν τῶν σημαδιῶν μὲ περισσότερους μουσικοὺς χαρακτῆρες, προκειμένου νὰ ἀποδώσει μιὰ εὐρύτερη ἐπεξηγηματικὴ διάσταση τοῦ κλασικοῦ κειμένου. Ἀπὸ τὸ σύνολο τῶν μελωδικῶν φράσεων, ἐπιλέχθηκαν οἱ παρακάτω δύο χαρακτηριστικὲς φράσεις:

α΄ φράση:
Μὴ ἀποστρέψῃς
καὶ



α΄ φράση:
ταχύ



Στὶς παραπάνω μουσικὲς φράσεις παρατηροῦμε ὅτι τὰ κείμενα μᾶς παρέχουν στοιχεῖα ἀνάλυσης ποὺ ἀφοροῦν, εἴτε μεμονωμένους μουσικοὺς χαρακτῆρες, εἴτε συγκεκριμένες *θέσεις*, εἴτε καὶ ὁλόκληρη τὴ μουσικὴ φράση. Ἡ ἐξέλιξη τῆς ἀνάλυσης πρὸς τὸ «λεπτομερέστερον» ἐκφράζεται κατὰ τὸν Παυλίδη μὲ δύο βασικὲς ἐκδοχές-ἐπίπεδα: μὲ ἀφετηρία τὴν πρώτη ἐκδοχὴ τῆς ἐξήγησης τοῦ Γρηγορίου, ὁ Παυλίδης προχωρεῖ σ' ἐκείνη μὲ τὴ μεγαλύτερη ἀνάλυση καὶ κατόπιν σ' ἐκείνη μὲ τὴν ἐξαιρετικὰ ἀναλυτικὴ διατύπωση, ἡ ὁποία, ὡστόσο, περιέχει ταυτόχρονα καὶ στοιχεῖα πιὸ ἐλεύθερης ἑρμηνείας. Ὅπως διαπιστώνεται, ὁ στόχος τῶν καταγραφῶν εἶναι νὰ παρουσιάσουν μὲ τρόπο ἀναλυτικὸ τὴν πορεία καὶ ἀνάπτυξη τῆς μελωδίας, πέρα ἀπὸ τὰ αὐστηρὰ προσδιοριστικὰ κριτήρια ἑνὸς ἄκαμπτου γραπτοῦ μουσικοῦ κειμένου.

Παρατηρήσεις-συμπεράσματα-προτάσεις. Οἱ παραπάνω καταγραφὲς εὔλογα προκαλοῦν διάφορα ἐρωτήματα: Ποιό σκοπὸ ἐξυπηρετοῦν; Ποιά εἶναι ἡ προέλευση τοῦ τρόπου ἑρμηνείας τῶν μουσικῶν μελῶν; Πόσο ὑπεισέρχεται ὁ προσωπικός-βιωματικὸς παράγοντας στὴν ἑρμηνεία καὶ σημειογραφικὴ ἀποτύπωσή τους; Εἶναι προσωπικὲς ἑρμηνεῖες ἢ ἀντιθέτως ἀναγνωρίζονται ἀπὸ τὸ σύγχρονο μουσικὸ περιβάλλον τοῦ Παυλίδη; Κατὰ πόσον αὐτὲς ἀνιχνεύονται στὸ μεταγενέστερο ἠχητικὸ ἢ ἔντυπο ὑλικό; Ποιὰ εἶναι ἡ χρησιμότητά τους (ἂν ὑφίσταται) καὶ πῶς αὐτὲς μποροῦν νὰ ἀξιοποιηθοῦν;

Γιὰ νὰ μπορέσουμε νὰ ἀπαντήσουμε, ὅσο τὸ δυνατὸν πληρέστερα, στὰ ἐρωτήματα εἶναι ἀναγκαῖο, μαζὶ μὲ τὶς καταγραφές, νὰ συνεξετασθεῖ ἐν συντομίᾳ ἡ «περιρρέουσα» μουσικὴ ἀτμόσφαιρα τῆς Κωνσταντινούπολης κατὰ τὸ β΄ μισὸ τοῦ ιθ΄ αἰ. Ὅπως εἶναι γνωστό, κατὰ τὴν ἐποχὴ στὴν ὁποία ἀναφερόμαστε, ἔχει πρὸ πολλοῦ συντελεστεῖ ἡ σημειογραφικὴ μεταρρύθμιση, ἔχουν ἐκδοθεῖ μουσικὰ βιβλία, ἐνῶ μουσικὲς σχολὲς καὶ δάσκαλοι διδάσκουν τὸ νέο Μουσικὸ Σύστημα. Διακρίνονται, ὡστόσο, φωνές, μοναχικὲς ἢ ὀργανωμένες, ποὺ φανερὰ πλέον κρούουν τὸν κώδωνα τοῦ κινδύνου γιὰ τὴν ἀναγκαιότητα τῆς διαφύλαξης τῆς ἀκριβοῦς μουσικῆς ἐκτέλεσης τῶν ἐκκλησιαστικῶν μελῶν, τῆς κάθαρσης τῆς ψαλμωδίας ἀπὸ ὀθνεῖα στοιχεῖα, ποὺ κατὰ καιροὺς παρεισέφρησαν σ' αὐτήν, καὶ τῆς διατήρησης τοῦ γνήσιου ἐκκλησιαστικοῦ ὕφους.

Πιὸ συγκεκριμένα, κατὰ τὸ 1853, ὁ Ζαφείριος Ζαφειρόπουλος ἐπισημαίνει

στὴν εἰσαγωγὴ τοῦ Ἀναστασιματαρίου του[22] ὅτι οἱ νέοι μουσικοὶ τοῦ καιροῦ του «ψάλλουν ὅλως ἀσχημάτιστα καὶ ξηρὰ ἢ παρεισάγουσι σχηματισμοὺς ὅλως ἀπρεπεῖς καὶ ξένους εἰς τὴν τοῦ Χριστοῦ Ἐκκλησίαν»[23]. Στὸ ἴδιο πλαίσιο κινεῖται λίγο ἀργότερα, κατὰ τὸ 1866, ὁ Κανονισμὸς τῆς Πατριαρχικῆς Σχολῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς, ὁ ὁποῖος ἀναφέρει ὅτι «παρεισέφρησαν ἐν τούτοις παραφθοραὶ καὶ ἀλλοιώσεις εἰς τὸ ὕφος καὶ τὴν προφορὰν πλείστων μελῶν, ξενισμοὶ δὲ καὶ νεωτερισμοὶ εἰς τὰ νεώτερα μελουργήματα ἀντικατέστησαν τὴν σεμνότητα καὶ σοβαρότητα τοῦ ἱεροῦ ἄσματος»[24]. Ἀκολούθως, ἡ γνωστὴ Πατριαρχικὴ Ἐπιτροπὴ τοῦ 1881-1883 (ἐποχὴ κατὰ τὴν ὁποία ὁ Παυλίδης ἐπεξεργάσθηκε τὶς καταγραφές του) ἀναζητώντας τὰ αἴτια τῆς καταπτώσεως τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς κατέγραψε στὰ πορίσματά της ὡς ἕνα ἀπὸ τὰ πολλὰ αἴτια «τὴν ἀμέλειαν ἢ τὴν ἀνικανότητα περὶ τὴν ἀκριβῆ ἐκτέλεσιν τῶν ἱερῶν ἡμῶν μελῶν»[25]. Τέλος, τὰ μέλη τῆς Πατριαρχικῆς Ἐπιτροπῆς τοῦ 1887-88 (τὰ πορίσματα τῆς ὁποίας συνυπέγραψε ὁ Παυλίδης μὲ τὸν πρ. Πρωτοψάλτη Γεώργιο Ραιδεστηνό), στὴν προσπάθειά τους νὰ καθορίσουν τὶς παραμέτρους τῆς ἀκριβοῦς μουσικῆς ἐκτέλεσης τῶν ἐκκλησιαστικῶν μελῶν, διατύπωσαν τὸν ὁρισμὸ τοῦ ψαλτικοῦ *ὕφους* ὅτι «τοῦτο ἐστὶν ἡ ὀρθὴ καὶ ἀκριβὴς κατά τε ποιότητα καὶ ποσότητα ἀπαγγελία τῶν ὑπὸ τῆς Ἐκκλησίας παραδεδεγμένων καὶ ἐγκεκριμένων ἐκκλησιαστικῶν ἀσμάτων»[26]. Ὡς προϋπόθεση ἐτίθετο ἡ ἀκριβὴς γνώση τοῦ ὅλου συστήματος τῆς μουσικῆς, σὲ συνάρτηση μὲ τὴ μακρὰ ἐξάσκηση καὶ πεῖρα. Ἡ Ἐπιτροπὴ διαπίστωσε ὅτι ἡ εὐκολία τῆς γνώσεως ποὺ ἐπέφερε ἡ μεταρρύθμιση εἶχε ὡς συνέπεια, «ὡς μὴ ὤφελε, παρὰ τοῖς διδασκομένοις τὴν μουσικὴν τὴν ἀδιαφορίαν τῆς πολυχρονίου ἀσκήσεως καὶ μελέτης... ἐνῶ ἔδει ἵνα ἐπωφεληθῶσι τὴν ἄλλως ἀξιόλογον ταύτην εὐκολίαν καὶ ἐπιδοθῶσιν εἰς τὴν εὐρυτέραν μελέτὴν τῆς μουσικῆς»[27]. Ἀποτέλεσμα αὐτῆς τῆς κατάστασης ἦταν ὅτι «ἡ ἐκκλησιαστικὴ ἡμῶν μουσικὴ παραμελη-

---

22. *Ἀναστασιματάριον Νέον, τονισθέν τό πρῶτον ὑπό Πέτρου Λαμπαδαρίου, περιέχον τά Κεκραγάρια τά Ἀναστάσιμα, κ. λπ.* ὑπό Ζ. Ἀ. Ζαφειροπούλου Καθηγητοῦ τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς καί Πρωτοψάλτου τῆς Καθεδρικῆς Ἐκκλησίας. Τύποις ἐκδίδοται συνδρομῇ τῆς Βασιλικῆς Κυβερνήσεως καὶ τῶν φιλομούσων ὁμογενῶν. Ἀθήνησιν ἐκ τοῦ Τυπογραφείου Χ. Ν. Φιλαδελφέως (παρὰ τῇ Πύλῃ τῆς ἀγορᾶς, ἀρ. 420) 1853.

23. Ὅπ. π., σ. ι΄.

24. Ἀντ. Χατζόπουλος, ὅπ. π., σ. 315.

25. *Στοιχειώδης διδασκαλία τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς ἐκπονηθεῖσα ἐπὶ τῇ βάσει τοῦ ψαλτηρίου ὑπὸ τῆς μουσικῆς Ἐπιτροπῆς τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου ἐν ἔτει 1883*. Ἐν Κωνσταντινουπόλει 1888. Ἐκ τοῦ Πατριαρχικοῦ Τυπογραφείου (φωτοαναστατικὴ ἐπανέκδοση Ἐκδόσεις Κουλτούρα [3]1999), 7.

26. Ἀνωνύμου, «Ἡ καθ' ἡμᾶς Ἐκκλησιαστικὴ Μουσική [Ἔκθεσις τῆς Μουσικῆς Ἐπιτροπῆς 1887-88], *Ἐκκλησιαστικὴ Ἀλήθεια* Η΄, 119.

27. Ὅπ. π.

θεῖσα γέγονεν ἕρμαιον τῆς ἀγνοίας καὶ τῆς αὐθαιρεσίας τῶν πλείστων» καὶ ὅτι «πλὴν τινῶν εὐαρίθμων ἐξαιρέσεων οἱ λοιποὶ πάντες [ἱεροψάλται] οὐδὲ τὴν ἀπαιτουμένὴν ἱκανότητα ἔχουσιν ὡς ἀγνῶτες τῆς μουσικῆς τέχνης, οὐδὲ ἀκριβεῖς ἐκτελεσταὶ εἰσὶ τῶν ἐκκλησιαστικῶν μελῶν»[28].

Ἀπὸ τὰ παραπάνω γίνεται φανερὸ ὅτι ὑπῆρχε ἀρκετὸς σκεπτικισμὸς γιὰ τὴν πορεία τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς κατὰ τὸ β΄ μισὸ τοῦ ιθ΄ αἰ. Ὁ προβληματισμὸς ἐπικεντρωνόταν γύρω ἀπὸ τὰ θέματα τῆς θεωρίας, τῆς ὀρθῆς, κατὰ παράδοσιν, ἑρμηνείας τῆς σημειογραφίας τῶν Τριῶν Διδασκάλων, ἀλλὰ καὶ τῆς παρείσφρησης μουσικῶν μοτίβων ἀπὸ τὴν ἀνατολικὴ *ἐξωτερικὴ* μουσική. Ἡ ἀκριβὴς κατὰ τὴν ποιότητα καὶ ποσότητα ἀπαγγελία (σύμφωνα μὲ τὴ διατύπωση τῆς Ἐπιτροπῆς τοῦ 1888) σχετίζεται ἄμεσα, κατὰ τὴν ἄποψή μας, μὲ τὴν προφορικὴ παράδοση. Ὁ Παυλίδης ὑπῆρξε φορέας τῆς προφορικῆς παράδοσης. Δραστηριοποιήθηκε στὸν χῶρο τῆς Κωνσταντινούπολης, μαθήτευσε σὲ ἄξιους δασκάλους, θήτευσε ὡς Β΄ Δομέστικος στὸν Πατριαρχικὸ Ναὸ δίπλα σὲ μουσικοὺς ποὺ ἦταν φορεῖς τῆς Παράδοσης, ἀναδείχθηκε σὲ διδάσκαλο τῆς μουσικῆς καὶ ἀναγνωρίστηκε ἀπὸ τοὺς συγχρόνους τοῦ ὡς ἄριστος ἐκτελεστὴς τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ μέλους.

Ἑπομένως, δὲν ἦταν ἕνας τυχαῖος μουσικός. Οἱ καταγραφές του ἀφοροῦν τὸν τρόπο ἑρμηνείας τῶν ἐκκλησιαστικῶν μελῶν, στὰ πλαίσια τῆς Πατριαρχικῆς-Κωνσταντινουπολίτικης παράδοσης καὶ δὲν θὰ κατεῖχαν καμία εὐρύτερη σημασία ἂν ἀποδεικνυόταν ὅτι ἀντιπροσώπευαν ἕναν ἰδιάζοντα-προσωπικὸ τρόπο ἑρμηνείας, ποὺ ἴσχυσε ὅσο δραστηριοποιήθηκε ὁ δημιουργός του. Ἀντιθέτως, ἔχει διαπιστωθεῖ, μέσα ἀπὸ τὴν ἔρευνα, ὅτι οἱ καταγραφὲς δὲν ἐκφράζουν τὴ μονομερῆ προσωπικὴ ἑρμηνευτικὴ ἀντίληψη τοῦ Παυλίδη ἀλλὰ ἀποτυπώνουν τὴ ζῶσα καὶ σύγχρονη μ᾽ αὐτὸν ἑρμηνευτικὴ προσέγγιση τῶν ἐκκλησιαστικῶν μελῶν, στοιχεῖο ζητούμενο μεταξὺ τῶν μουσικῶν τῆς ἐποχῆς του. Ἡ παραπάνω θέση ἀποδεικνύεται ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι ἕνα πολὺ μεγάλο ποσοστὸ τῶν καταγεγραμμένων ἀναλυτικῶν θέσεων, καθὼς καὶ ἡ ἐν γένει ἑρμηνευτική τοῦ προσέγγιση ἐπιβιώνουν στὴ μεταγενέστερη προφορικὴ καὶ γραπτὴ παράδοση[29]. Ἁπτὰ παραδείγματα ἀρύονται ἀπὸ τὶς ἠχογραφήσεις τῶν πατριαρχικῶν ψαλτῶν τῶν ἀρχῶν καὶ τῶν μέσων τοῦ κ΄ αἰ., ὅπως τῶν Ἀρχόντων Πρωτοψαλτῶν τῆς ΜΧΕ Ἰακώβου Ναυπλιώτου[30], τοῦ Κωνσταντίνου Πρίγ-

28. Ὅπ. π., 119-120.

29. Εἶναι κατανοητὸ ὅτι δὲν μποροῦν νὰ κατατεθοῦν στὰ πλαίσια τοῦ περιορισμένου χώρου ὅλα τὰ στοιχεῖα τῆς ἔρευνας. Παρακάτω καὶ μὲ γνώμονα τὸν ἐπιβαλλόμενο ἀποδεικτικὸ λόγο κατατίθενται μικρὰ ἀντιπροσωπευτικὰ παραδείγματα.

30. Ὁ Ἰάκωβος Ναυπλιώτης (1864-1942) ὁ «μεγαλοπρεπὴς» ὑπῆρξε Ἄρχων Πρωτοψάλτης τῆς ΜΧΕ (1911-1938). Οἱ ἠχογραφήσεις ποὺ μᾶς παρέδωσε ἀποτελοῦν ἕνα ἀκράδαντο τεκμήριο τοῦ πατριαρχικοῦ ὕφους καί, ὅπως προκύπτει, ἀποδεικνύουν τὴ μεγάλη συγγένεια μεταξὺ τῶν καταγραφῶν τοῦ Παυλίδη καὶ τῆς προφορικῆς παράδοσης. Στὸ παράρτημα (Εἰκ. 9)

γου[31] καὶ τοῦ Θρασυβούλου Στανίτσα[32], τὴ χειρόγραφη παράδοση μαθητῶν τῶν πατριαρχικῶν ψαλτῶν, ὅπως τοῦ Γεωργίου Βινάκη[33], καθὼς καὶ τὶς ἔντυπες ἐκδόσεις ψαλτῶν-φορέων τῆς Πατριαρχικῆς-Κωνσταντινοπολίτικης παράδοσης τοῦ κ΄ αἰ., ὅπως τοῦ Ἀθανασίου Καραμάνη[34].

Ὑπ᾽ αὐτὸ τὸ πρῖσμα ἀναδεικνύεται ἡ σπουδαιότητα τῶν καταγραφῶν. Ὁ Παυλίδης, λαμβάνοντας τὰ μηνύματα τοῦ καιροῦ του, συνειδητοποίησε τὴν

παρατίθενται ἀπομαγνητοφωνημένες μελωδικὲς φράσεις ἀπὸ τὸ Μ. Προκείμενο *Μὴ ἀποστρέψῃς* ποὺ παρουσιάζουν αὐτὴν ἀκριβῶς τὴ συγγένεια μεταξὺ τῶν ἑρμηνειῶν. Πρέπει νὰ σημειωθεῖ ὅτι ὁ Ἰάκωβος Ναυπλιώτης ἦταν ὁ διάδοχος τοῦ Παυλίδη στὴ Δομεστικία, μετὰ τὴν παύση τοῦ δευτέρου τὸ 1881. Ἡ ἠχογράφηση προέρχεται ἀπὸ τὴν πρόσφατη τρίγλωσση μνημειώδη ἔκδοση *Βυζαντινὴ Μουσική. Ἰάκωβος Ναυπλιώτης. Φωνογραφήσεις 78 στροφῶν τῆς Orfeon-Odeon (1914-1926), Ὑπὸ τοῦ Πρωτοψάλτου τῆς Μεγάλης τοῦ Χριστοῦ Ἐκκλησίας Ἰακώβου Ναυπλιώτου.* Κείμενα καὶ ἐπιστημονικὴ ἐπιμέλεια Ἀντώνιος Ἀλυγιζάκης. Book+5 cds, Greek, English and Turkish texts included. Kalan 2008, «Μὴ ἀποστρέψῃς», Δίσκος 1ος /track 6ο . Δίσκος 2ος /track 6ο .

31. Περὶ τοῦ Κωνσταντίνου Πρίγγου, βλ. Στ. Παπαμανωλάκης, «Κωνσταντῖνος Πρίγγος, Ἄρχων Πρωτοψάλτης τῆς ΜΧΕ», http://www.ec-patr.net/gr/psaltai/priggos.htm (13/07/2011). Στὸ παράρτημα (Εικ. 10) παρατίθενται ἀπομαγνητοφωνημένες οἱ παραπάνω μελωδικὲς φράσεις ἀπὸ ἠχογράφηση ἐκ τοῦ ἀρχείου τοῦ Πρωτοψ. Ἀθανασίου Πέττα καὶ ἀναρτημένη στὴν ἱστοσελίδα: http://www.symbole.gr/musice/pski [Ἠχογραφήσεις Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς/ Πατριαρχικοὶ ψάλτες Κωνσταντινουπόλεως/ Κωνσταντῖνος Πρίγγος (ἀρχεῖον Ἀθανασίου Πέττα)/1108-20 «Μὴ ἀποστρέψῃς» (5/7/2011)].

32 Περὶ τοῦ Θρασυβούλου Στανίτσα, βλ. Σερ. Φαράσογλου (Πρωτοπρεσβ.), «Θρασύβουλος Στανίτσας, Ἄρχων Πρωτοψάλτης τῆς ΜΧΕ», http://www.ec-patr.net/gr/psaltai/stanitsas.htm (13/07/2011). Χρ. Τσιούνης, *Θρασύβουλος Στανίτσας, Ἄρχων Πρωτοψάλτης τῆς ΜΧΕ (1910-1987)-Ἀναμνήσεις καὶ ἀφηγήματα*, Ἐκδόσεις Φανάριον, 2003. Στὸ παράρτημα (εἰκ.11) παρατίθεται ἀπομαγνητοφωνημένος ὁ στίχος «Καὶ ἔσται» ἀπὸ ἠχογράφηση ἑσπερινοῦ (ἀρχεῖο ἠχογραφήσεων Μ. Στρουμπάκη). Εἶναι εὔκολο νὰ διαπιστώσει κανεὶς τὴν ὁμοιότητα τῆς ἑρμηνείας τοῦ Στανίτσα μὲ τὴν καταγραφὴ τοῦ Παυλίδη.

33. Ὁ Γεώργιος Βινάκης ὑπῆρξε μαθητὴς τοῦ Γεωργίου Ραιδεστηνοῦ καὶ κατόπιν τοῦ υἱοῦ τοῦ Γεωργίου Νικόλαον. Τὸ 1912, ἔπειτα ἀπὸ πρόσκληση, κατῆλθε στὴ Χίο καὶ διορίστηκε Πρωτοψάλτης στὸν Μητροπολιτικὸ ναό. Μελοποίησε πολλοὺς ὕμνους καὶ στὰ τρία Γένη τῆς μελοποιΐας, τοὺς περισσότερους ἀπὸ τοὺς ὁποίους ὁ ἴδιος κατέλιπε, ἔπειτα ἀπὸ παραγγελία, στοὺς μαθητές του γιὰ λόγους προσπορισμοῦ ἢ οἱ ἴδιοι τὰ ἀντέγραψαν ἀπὸ δικά του χειρόγραφα. Στὴ δεύτερη περίπτωση ἀνήκει τὸ παρεχόμενο παράδειγμα τοῦ Μ. Προκειμένου (εἰκ. 12). Προέρχεται ἀπὸ τὰ κατάλοιπα τοῦ μαθητοῦ τοῦ Βινάκη Λεωνίδα Σφήκα (χφ. ἔτους 1945). Ἐκεῖ διαφαίνεται ἡ ὁμοιότητα τῆς ἑρμηνευτικῆς προσέγγισης τοῦ Βινάκη μὲ τὶς καταγραφὲς τοῦ Παυλίδη καὶ ἰδιαίτερα μὲ τὴ δεύτερη ἀναλυτικότερη ἐκδοχή. Γιὰ περισ. βιβλιογραφικὲς πληροφορίες, βλ. Βουδούρης, Μουσικολογικὰ Β΄, § 138, 416-417. Μ. Στρουμπάκης, «Ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ στὴ Χίο κατὰ τὸ α΄ μισὸ τοῦ κ΄ αἰ.», *Ἦχοι Ἀνατολικοῦ Αἰγαίου. Ἐκκλησιαστικὴ καὶ κοσμικὴ μουσική*. Διημερίδα, Πλωμάρι 30-31 Ἰουλίου 2010 (ὑπὸ ἔκδοση).

34. Τὸ παράδειγμα ἀφορᾶ τὸν στίχο *Καὶ ἔσται* ἀπὸ τὸ *Μακάριος Ἀνήρ*, ὅπου ἐπισημαίνονται ὅμοιες ἑρμηνεῖες στὶς μουσικὲς φράσεις *ὁ τὸν καρπὸν αὐτοῦ* καὶ *κατευοδοθήσεται* Ἀθ. Καραμάνη, *Νέα Μουσικὴ Συλλογή*, τ. Γ΄ Ἑσπερινός, Θεσσαλονίκη 1973, 134-135.

ἀνάγκη καταγραφῆς τῆς ἑρμηνείας τῶν μελῶν (ὅσο τοῦτο εἶναι ἐφικτό), ἀξιοποίησε τὴν ψαλτική του ἐμπειρία καὶ τὶς θεωρητικές τοῦ γνώσεις καὶ προέβη σὲ κάτι πρωτοποριακὸ γιὰ τὴν ἐποχή του: ἴσως εἶναι ὁ πρῶτος σ' αὐτὴν τὴν ἐποχὴ (τέλη τοῦ ιθ' αἰ.), ἂν ὄχι ὁ μοναδικὸς μέχρι στιγμῆς, ποὺ μᾶς ὑποδεἰκνύει μὲ γνώση καὶ στοχοθεσία ἕνα συγκεκριμένο τρόπο ἑρμηνείας μουσικῶν χαρακτήρων, θέσεων ἢ μουσικῶν φράσεων, μὲ τὴ βοήθεια τῆς «ἀναλελυμένης» ἢ αναλυτικότερης σημειογραφίας. Ἡ ὑπόδειξη τῆς ἑρμηνείας καταδεικνύει τὴν προσπάθεια τοῦ ἐν λόγῳ μουσικοῦ νὰ καταγράψει τὰ ἰδιαίτερα στοιχεῖα, προκειμένου νὰ διδάξει καὶ νὰ διασώσει αὐτὸ ποὺ βιωματικά, πρακτικὰ καὶ θεωρητικὰ γνωρίζει ὡς ἀκριβῆ ἐκτέλεση τοῦ μέλους, προερχόμενο ἀπὸ τὸ ἐγγενὲς μουσικό του περιβάλλον καὶ ὄχι ἀπὸ προσωποπαγεῖς ἀντιλήψεις καὶ θεωρίες.

Πέρ' ἀπ' αὐτό, ὅμως, οἱ καταγραφὲς μᾶς δίδουν τὴν ἀφορμὴ νὰ προχωρήσουμε καὶ σὲ ἄλλους συλλογισμούς, ποὺ ἀναδεικνύουν ἀκόμα περισσότερο τὴ σπουδαιότητά τους καὶ προτρέπουν στὴν περαιτέρω ἀξιοποίησή τους. Εἶναι γενικὰ παραδεκτὸ ὅτι ἡ μουσικὴ σημειογραφία σχετίζεται ἄμεσα μὲ τὴν προφορικὴ παράδοση. Μέσω τῆς προφορικῆς παράδοσης διερμηνεύονται τὰ σημειογραφικὰ στοιχεῖα καὶ μεταδίδεται ἡ λεπτὴ ἀπόχρωση τῶν ἐνεργειῶν τῶν μουσικῶν χαρακτήρων[35]. Γιὰ τοῦτο καὶ ἡ μουσικὴ Ἐπιτροπὴ τοῦ 1880-81 διακήρυξε ὅτι «Ἡ ἑρμηνεία τῶν σημείων τῆς ποιότητος διὰ μόνης τῆς φωνητικῆς διδασκαλίας ἀκριβέστερον ἐπιτυγχάνεται»[36]. Ἑπομένως, ἡ προφορικὴ διδασκαλία καθίσταται ἀναγκαία γιὰ τὴν ὀρθὴ ἑρμηνεία τῆς μουσικῆς γραφῆς, διότι «ἡ ἔκφρασις ἢ ἡ ποιότης ἐστὶν ὁ τρόπος τῆς ἀπαγγελίας ὅστις περικοσμεῖ καὶ καλλύνει τὸ μέλος, τὸ ὁποῖον ἄνευ αὐτοῦ ἤθελεν εἶναι στυγνὸν καὶ οἱονεὶ ἄψυ-

35. Κατὰ τὴ νεώτερη σημειογραφικὴ περίοδο, ὅλα τὰ ἔντυπα θεωρητικὰ τοῦ ιθ' αἰ., ἀρχῆς γενομένης ἀπὸ τὸ «Μέγα Θεωρητικόν» τοῦ Χρυσάνθου συμπεριλαμβάνουν στὴν ὕλη τους, κατὰ τὸ μᾶλλον ἢ ἧττον, εἰδικὰ κεφάλαια *Περὶ ὑποστάσεων*, *Περὶ ἀχρόνων ὑποστάσεων*, *Περὶ τρόπου ἐξαγωγῆς τῶν φθόγγων* καὶ *Περὶ διαφορᾶς ἐκδοχῆς τῶν φθόγγων τῶν χαρακτήρων* (πρβλ. Χρύσανθος (Ἀρχιεπ. Δυρραχίου), *Θεωρητικόν Μέγα τῆς Μουσικῆς συνταχθέν μέν παρά Χρυσάνθου Ἀρχιεπισκόπου Δυρραχίου τοῦ ἐκ Μαδύτων ἐκδοθέν δέ ὑπό Παναγιώτου Γ. Πελοπίδου Πελοποννησίου διά φιλοτίμου συνδρομῆς τῶν ὁμογενῶν*. Ἐν Τεργέστη ἐκ τῆς τυπογραφίας Μιχαὴλ Βάϊς (Michele Weis), 1832. [φωτο-ἀναστατικὴ ἐπανέκδοση Ἐκδόσεις Κουλτούρα 1977], 53-62). Τὰ κεφάλαια αὐτὰ ἐξαντλοῦνται κυρίως στὴν παρουσίαση τῆς ἐνέργειας τῶν ἀχρόνων ὑποστάσεων-ποιοτικῶν χαρακτήρων (κατὰ τρόπο μᾶλλον λεκτικὰ περιγραφικὸ μὲ χρήση εὐαρίθμων μουσικῶν παραδειγμάτων) ἢ συνδυάζονται μὲ κεφάλαια περὶ ὀρθογραφίας, ποὺ περιέχουν, σὺν τοῖς ἄλλοις, σποραδικὲς πληροφορίες περὶ ἑρμηνείας τῶν σημαδίων. Ἐξαίρεση συστηματικότερης παράθεσης ἀποτελεῖ, ἴσως, τὸ πόνημα τοῦ Κηλτζανίδη (πρβλ. Π. Κηλτζανίδης, *Μεθοδικὴ Διδασκαλία Θεωρητικὴ τε καὶ Πρακτικὴ κ.λπ.*, Κωνσταντινούπολις 1881, 51-54) σύστοιχο μὲ τὴ γενικότερη ἀναζήτηση τῆς ἐποχῆς, κατὰ τὴν ὁποία ἐκδόθηκε.

36. *Στοιχειώδης Διδασκαλία τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς ἐκπονηθεῖσα ἐπὶ τῇ βάσει τοῦ ψαλτηρίου* ὑπὸ τῆς Μουσικῆς Ἐπιτροπῆς τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου ἐν ἔτει 1883. Ἐν Κωνσταντινουπόλει 1888, Ἐκ τοῦ Πατριαρχικοῦ Τυπογραφείου (φωτο-ἀναστατικὴ ἐπανέκδοση Ἐκδόσεις Κουλτούρα ^{3}1999), 34.

χον». Ἡ ἴδια ἡ Ἐπιτροπὴ παραδέχεται ὅτι «ἐν γένει μὲν ἡ ποιότης ἐξήρτηται ἀπὸ τῆς καλαισθησίας τοῦ ψάλλοντος οὐχ ἧττον ὅμως ὑπόκειται καὶ εἰς κανόνας τινάς, οἵτινες συνίστανται ὅτε μὲν εἰς τὴν ἰσχυροτέραν ἢ ἠπιωτέραν τάσιν τῆς φωνῆς *ὅτε δὲ εἰς τὴν ταχεῖαν ἐπαφὴν παρακειμένων τινῶν φθόγγων μὴ σημειουμένων ἐν τῷ κειμένῳ*»[37]. Ἐν προκειμένῳ, λοιπόν, οἱ καταγραφὲς τοῦ Μ. Παυλίδη, ἢ μᾶλλον οἱ *μεταγραφές*[38], ἀποτελοῦν ἕνα πρώιμο καὶ μοναδικὸ στὸ εἶδος τοῦ τεκμήριο μέχρι στιγμῆς σύζευξης γραπτῆς καὶ προφορικῆς παράδοσης, ἐπιβεβαιώνοντας, σὲ πολύ μεγάλο βαθμό, ὅσους δασκάλους καὶ ἐρευνητὲς τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς ἔγραψαν καὶ ὁμίλησαν, κατὰ τὸν κ΄ αἰ. καὶ ἑξῆς, γιὰ τὴν ἑρμηνεία τῆς σημειογραφίας καὶ τὴν ἀνάγκη μελέτης τῆς προφορικῆς παράδοσης[39]. Γιὰ τοὺς παραπάνω λόγους, κατὰ τὴν ἄποψή μας,

---

37. Ὅπ. π., 34-35.

38. Σύμφωνα μὲ τὴ Μαρία Ἀλεξάνδρου «Μεταγραφὴ (trancription) ὀνομάζουμε τὴν κωδικοποίηση ἢ καταγραφὴ ἑνὸς κομματιοῦ ἀπὸ τὴν προφορικὴ παράδοση σὲ ἕνα γραφικὸ μουσικὸ σύστημα», Μ. Ἀλεξάνδρου, *Ἐξηγήσεις καὶ Μεταγραφὲς τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς. Σύντομη εἰσαγωγὴ στὸν προβληματισμό τους*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2010, 20, 22 καὶ «Μεταγραφὲς βυζαντινῆς Μουσικῆς: Ἀπόπειρα συστηματοποίησης. Σχεδιάγραμμα», 21.

39. Κατὰ τὸν κ΄ αἰ. πολλοὶ δάσκαλοι καὶ ἐρευνητὲς τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς ἀσχολήθηκαν ἐκτενέστερα μὲ τὸ θέμα τῆς ἐνέργειας τῶν σημαδιῶν (ὄχι μόνο τῶν ποιοτικῶν), ἐρειδόμενοι στὴν προφορικὴ παράδοση, τῆς ὁποίας ἦσαν μέτοχοι ἢ ἐρεύνησαν μὲ ἐνδελέχεια. Μιὰ βασικὴ βιβλιογραφία γιὰ τὸ θέμα μας εἶναι καὶ ἡ παρακάτω: Β. Παπαρούνης, *Ἡ Θεία καὶ ἱερὰ Λειτουργία συντεθεῖσα ἐπὶ τῇ βάσει τῶν μελωδιῶν τῶν ἀριστέων τῆς Ὀρθοδόξου Ἑλληνικῆς Ἐκκλησίας μουσικοδιδασκάλων* ὑπὸ Βασιλείου Κ. Παπαρούνη ἱεροψάλτου. Τὸ πρῶτον νῦν ἐκδιδομένη ὑπὸ Κωνστ. Ἡρ. Δουλαδίρη, Ἐν Ἀθήναις, ὁδὸς Ἀγγέλου Βλάχου 8, 1939, καὶ ἰδίως τὸ «Μέρος Γ΄ Περὶ μουσικῆς ὀρθογραφίας ἤτοι περὶ τοῦ ὀρθῶς συνθέτειν καὶ ἀπαγγέλειν τὰ μουσικὰ σημεῖα», 213-241. Θ. Γεωργιάδης, *Ὁ Βυζαντινὸς Μουσικὸς πλοῦτος. Νέα Μέθοδος τῆς καθ' ἡμᾶς Ἐκκλησιαστικῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς κ.λπ.*, Ἀθῆναι 1963, καὶ ἰδίως τὸ «Κεφάλαιον ΙΒ΄, Περὶ λεπτομεροῦς ἐνεργείας πάντων τῶν ἐκφραστικῶν σημείων δι' ὧν κανονίζεται συγχρόνως καὶ ἡ ὀρθογραφία τῆς Μουσικῆς διὰ γενικῶν ὁριστικῶν κανόνων», 33-39. Ἀβρ. Εὐθυμιάδης, *Μαθήματα Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς ἤτοι θεωρία καὶ πλήρης μέθοδος μελωδικῶν ἀσκήσεων*, Θεσσαλονίκη ⁴1997, καὶ ἰδίως «Τὰ σημεῖα τῆς ἐκφράσεως ἢ σημεῖα ποιότητος-ἄχρονες ὑποστάσεις», 37-47. Γ. Στάθης, «Ἡ Βυζαντινὴ σημειογραφία καὶ αἱ γενόμεναι μεταγραφαί της» στὸν τ. *Διονυσίου Ψαριανοῦ, 183 Ἐκκλησιαστικοὶ Ὕμνοι εἰς Βυζαντινὴν καὶ εὐρωπαϊκὴν παρασημαντικήν*, Προλεγόμενα-Εἰσαγωγὴ Γρηγόριος Θ. Στάθης, ΙΒΜ, Ἀθήνα 2004, καὶ ἰδίως τὸ «ΙΙ. Ἰδιοτυπίαι ἐμφώνων τινῶν σημαδίων-ΙΙΙ. Ἐκφραστικὴ ἐνέργεια τῶν χαρακτήρων ποιότητος», ρνς-ρνθ΄. Σ. Καράς, *Μέθοδος τῆς Ἑλληνικῆς Μουσικῆς. Θεωρητικόν*, τόμος Α΄, Σύλλογος πρὸς Διάδοσιν τῆς Ἐθνικῆς Μουσικῆς, Ἀθῆναι 1982, ἰδίως τὸ «Κεφ. Ε΄ Μουσικὴ Ἔκφρασις», 180-219. Λ. Ἀγγελόπουλος, *Ἡ σημασία τῆς ἔρευνας καὶ διδασκαλίας τοῦ Σίμωνος Καρᾶ ὡς πρὸς τὴν ἐπισήμανση καὶ καταγραφὴ τῆς ἐνέργειας τῶν σημείων τῆς χειρονομίας (προφορικῆς ἑρμηνείας τῆς γραπτῆς παράδοσης*, Ἀνακοίνωση στὸ μουσικολογικὸ Συνέδριο Δελφῶν 4-7 Σεπτεμβρίου 1986, Ἐκδόσεις Ἑλληνικῆς Βυζαντινῆς Χορωδίας, Ἀθήνα 1998 (δίγλωσση αὐτόνομη ἔκδοση). Δ. Νεραντζῆς, *Συμβολὴ στὴν ἑρμηνεία τοῦ Ἐκκλησιαστικοῦ μέλους*, Ἡράκλειο 1997. Γ. Χατζηθεοδώρου, *Μέθοδος Διδασκαλίας τῆς*

εἶναι ἀπαραίτητο νὰ προβοῦμε στὴ μελέτη τέτοιων μεταγραφῶν, προκειμένου νὰ ἐμβαθύνουμε στὴν ἑρμηνεία τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ μέλους. Ἐξάλλου καὶ ὁ Παυλίδης εἶναι προφανὲς ὅτι γι' αὐτὸ τὸν σκοπὸ προχώρησε στὴ σύνταξη τῶν τετραδίων του, δίνοντάς τους τὴν ὀνομασία «Μουσικολόγιον», ἤτοι λόγος περὶ μουσικῆς, ἄρα καὶ ἐντρύφησης στὰ ἐπὶ μέρους στοιχεῖα της.

Ὡστόσο πέρα ἀπὸ τὴ σπουδαιότητα τέτοιων κειμένων, πιστεύουμε ὅτι κάποιοι περιορισμοὶ εἶναι ἀναγκαῖοι γιὰ τὴν ὀρθὴ καὶ ἀποτελεσματικὴ ἀξιοποίησή τους. Σὲ καμία περίπτωση δὲν μποροῦμε νὰ δεχτοῦμε γενίκευση καὶ ἐπιβολὴ τῶν στοιχείων τῆς ἑρμηνείας, ὅπου αὐτὰ ἐπισημαίνονται, διότι κάτι τέτοιο θὰ ἰσοπέδωνε τὸ κατὰ τόπους διαφορετικὸ ὕφος ἐκτέλεσης τῆς μελωδίας[40]. Ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρά, ὁ τυποποιημένος καὶ καθοδηγούμενος διὰ τῆς ἀναλυτικότερης γραφῆς τρόπος ἑρμηνείας μουσικῶν θέσεων θὰ ὁδηγοῦσε στὴν ποδηγέτηση τῆς ἑρμηνείας καί, κατ' ἐπέκταση, στὴ στέρηση τῆς ἐλεύθερης δημιουργικῆς ἔκφρασης στὴν ψαλμωδία. Ἑπομένως, οἱ μεταγραφὲς μποροῦν νὰ χρησιμοποιηθοῦν ὡς ἕνα πρότυπο ἐργασίας γιὰ τὴ συλλογὴ καὶ ἀξιοποίηση ὑφολογικῶν δεδομένων, προκειμένου νὰ ἀναδειχθεῖ ὁ ἑρμηνευτικὸς πλουραλισμὸς τῆς βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς ἀλλὰ καὶ ὡς ἐργαλεῖο ἔρευνας μὲ σκοπὸ τὴν εἰς βάθος κατανόηση καὶ συνεπῶς διατήρηση τῆς παραδεδομένης σημειογραφίας τῶν «Τριῶν Διδασκάλων» καὶ ὄχι τὴν περαιτέρω ἀνάλυσή της, στοιχεῖο ποὺ ἐντοπίζεται στὶς κατοπινὲς μουσικὲς ἐκδόσεις κυρίως τοῦ κ΄ αἰώνα[41].

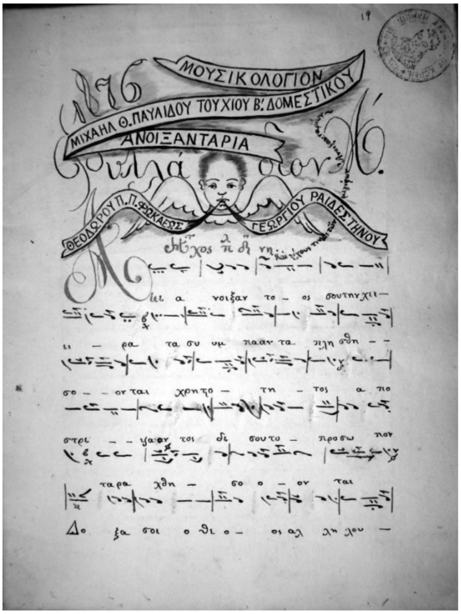
Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς, Ἔκδοσις πρώτη, Μέρος Δεύτερο Θεωρητικόν, Ἐκδόσεις βιβλίων Βυζαντινῆς Μουσικῆς «Ὁ Μιχαὴλ Ἰ. Πολυχρονάκης», Νεάπολις Κρήτης 2004, καὶ ἰδίως τὸ «Μέρος Ὄγδοο: Ἐκφορὰ τῶν χαρακτήρων ποσότητας καὶ ποιότητας», 137-141.

40. Ὁ διαφορετικὸς τρόπος ἐκτέλεσης σχετίζεται μὲ τὰ ἰδιαίτερα χαρακτηριστικὰ τοῦ κατὰ τόπους ὕφους, πράγμα ποὺ μᾶς ἐπιτρέπει νὰ ὁμιλοῦμε γιὰ Πατριαρχικό, Κωνσταντινοπολίτικο, Σμυρναίικο ἢ Ἁγιορείτικο ὕφος.

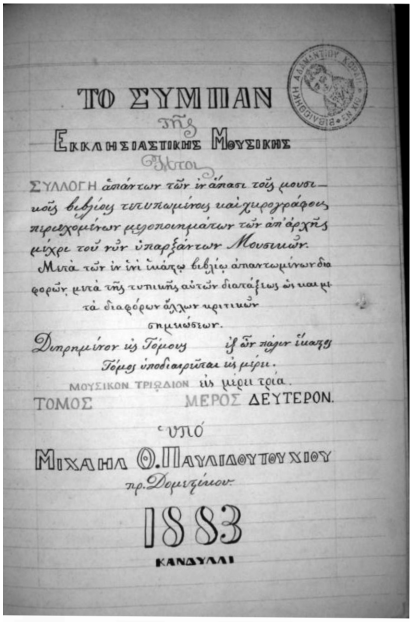
41. Χαρακτηριστικὸ παράδειγμα χρήσης ἀναλυτικότερης γραφῆς εἶναι αὐτὸ τοῦ Ἀντωνίου Σύρκα, ὁ ὁποῖος μὲ τὴν αὐθεντικότητα καὶ τὴν εἰλικρίνεια τῆς μουσικῆς του τέχνης παραδέχεται στὸν Πρόλογο τοῦ βιβλίου του ὅτι χρησιμοποίησε «ἰδιότυπη μουσικὴ γραφή» ποὺ ἀποκλίνει ἀπὸ αὐτὴν τῶν κλασικῶν ἐκδόσεων, γεγονὸς ποὺ χρήζει διευκρινήσεων, βλ. Ἀντ. Σύρκας, *Ἡ Θεία Λειτουργία* ἐγκρίσει τῆς Ἱερᾶς Συνόδου τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος, Ἐν Ἀθήναις 1961, «Πρόλογος». Καὶ συνεχίζει ἐπὶ τοῦ ἰδίου θέματος: «Περὶ δὲ τῆς εἴς τινα μαθήματα ἰδιοτύπου μουσικῆς γραφῆς ἥτις ὁμολογουμένως δὲν ἀκολουθεῖ ἐν παντὶ καὶ πάντοτε τοὺς ὑπὸ τῶν θεωρητικῶν θεσπισθέντας κανόνας, σεβόμενος ἀπολύτως τοὺς ἀοιδίμους ἐκείνους διδασκάλους παρέθεσα αὐτά, ὡς ἐγράφησαν καὶ παρέλαβον παρ' ἐκείνων, ἐπιφυλασσόμενος ὅπως διαπραγματευθῶ ἐκτενῶς περὶ ταύτης, εἰς τὸ λίαν προσεχῶς ἐκδοθησόμενον Θεωρητικὸν τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς, *δεδομένου ὅτι καὶ οἱ διδάσκαλοι οἱ ὁποῖοι μετέγραψαν τὰ μουσικὰ μαθήματα ἐκ τῆς ἀρχαίας παρασημαντικῆς εἰς τὴν νέαν τοιαύτην δὲν ἐτήρησαν πάντοτε ἀπαρεγκλίτως τούτους ἀλλὰ πολλάκις μίαν καὶ τὴν αὐτὴν μελικὴν γραμμὴν ἔγραψαν κατὰ διάφορον τρόπον...*», ὅπ. π., «Πρόλογος». Ἀξίζει γιὰ λόγους ἔρευνας καὶ μόνον νὰ παραβληθεῖ τὸ παρατιθέμενο στὴν παραπάνω ἔκδοση Χερουβικὸ τοῦ Γρηγορίου Πρωτοψάλτου σὲ Γ΄ ἦχο (ὅπ. π., 43-45) μὲ αὐτὸ τῶν κλασικῶν ἐκδόσεων.

Δεδομένου ὅτι, προϊόντος τοῦ χρόνου, ἡ σημειογραφία τείνει νὰ καταστεῖ ὁλοένα καὶ πιὸ ἀναλυτική, χρειάζεται γενικευμένη καὶ συνδυαστικὴ ἔρευνα γραπτῆς καὶ προφορικῆς παράδοσης, μὲ τὴν ἐλπίδα ὅτι θὰ ἀνακαλυφθοῦν καὶ ἄλλα παρόμοια κείμενα μὲ αὐτὰ τοῦ Μιχαὴλ Παυλίδη, οὕτως ὥστε ἡ γνώση ποὺ θὰ ἀποκτηθεῖ νὰ ὁδηγήσει στὴ διαφύλαξη τοῦ περιγραφικοῦ χαρακτῆρα τοῦ σημειογραφικοῦ μας συστήματος, στοιχείου κατεξοχὴν ἐλευθερίας ἄρα καὶ ὀρθοδόξου ἤθους[42].

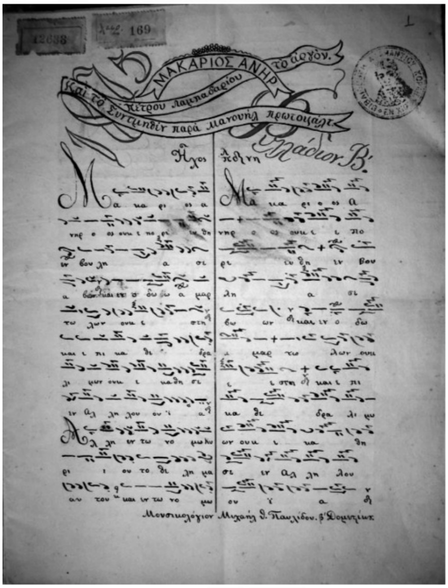
42. Μᾶς βρίσκει ἀπόλυτα σύμφωνους ἡ ἄποψη ποὺ διατύπωσε ἐπὶ τοῦ θέματος ὁ Γεώργιος Χατζηθεοδώρου στὸ ἀν. ἀναφερθὲν θεωρητικό του, ὅπ. π., 143.



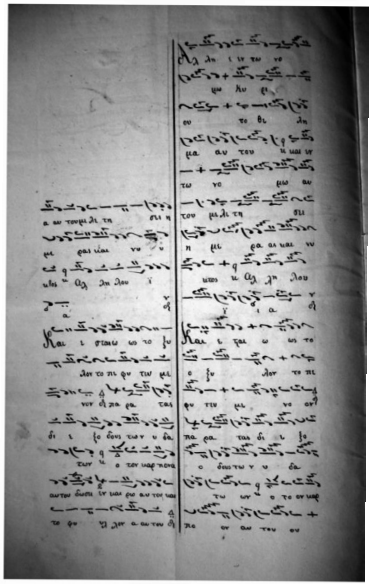
Εἰκόνα 1: *Μουσικολόγιον Μιχαὴλ Θ. Παυλίδου τοῦ Χίου Β′ Δομεστίκου. Φυλλάδιον Α′.*



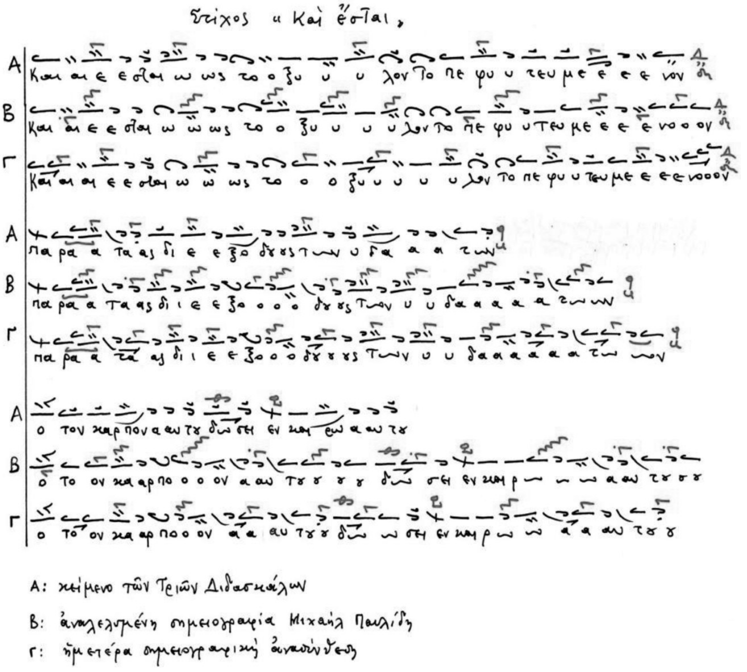
Εἰκόνα 2: *Τὸ Σύμπαν τῆς Ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς.*



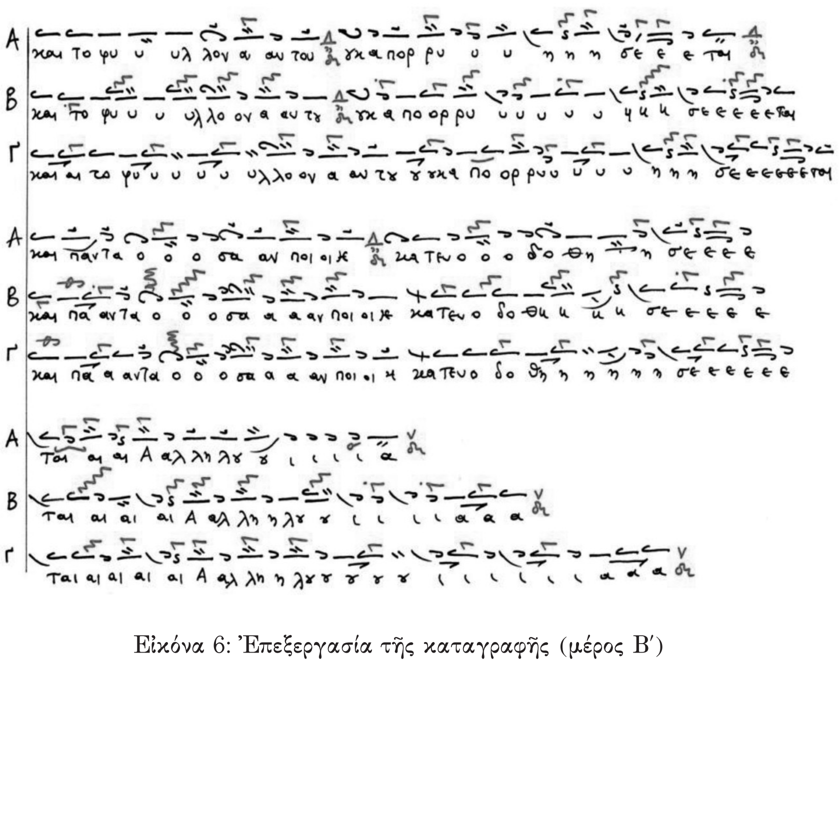
Εἰκόνα 3: *Μακάριος ἀνὴρ σὲ δύο στῆλες*, καταγραφὴ Μ. Παυλίδη.



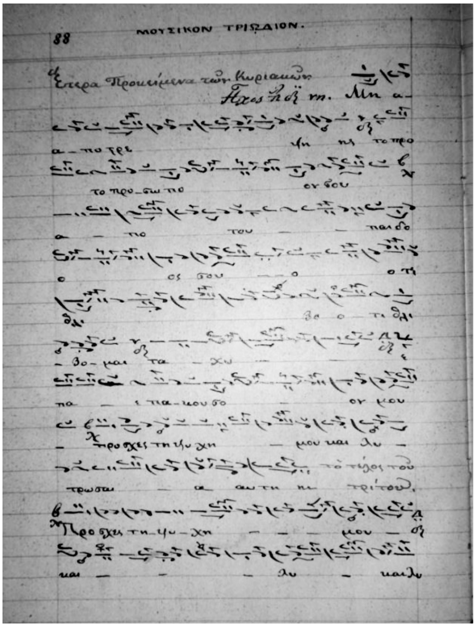
Εἰκόνα 4: *Καὶ ἔσται σὲ δύο στῆλες*, καταγραφὴ Μ. Παυλίδη.



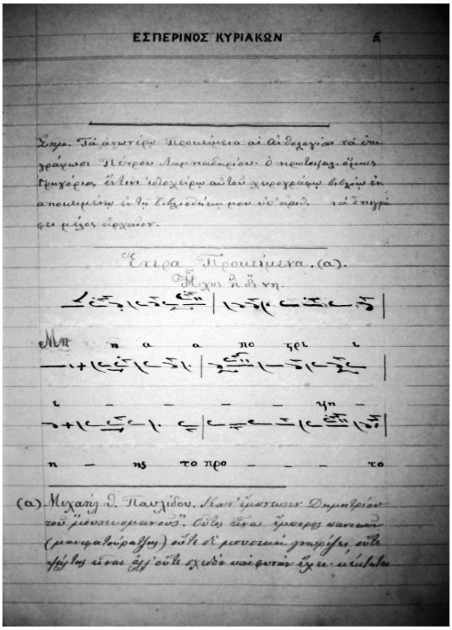
Εἰκόνα 5: Ἐπεξεργασία τῆς καταγραφῆς (μέρος Α′).



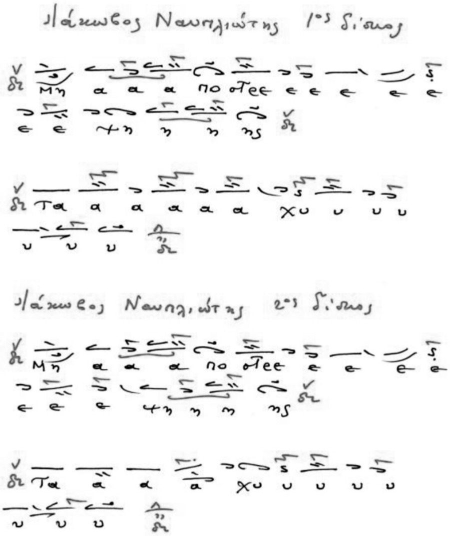
Εἰκόνα 6: Ἐπεξεργασία τῆς καταγραφῆς (μέρος Β′)



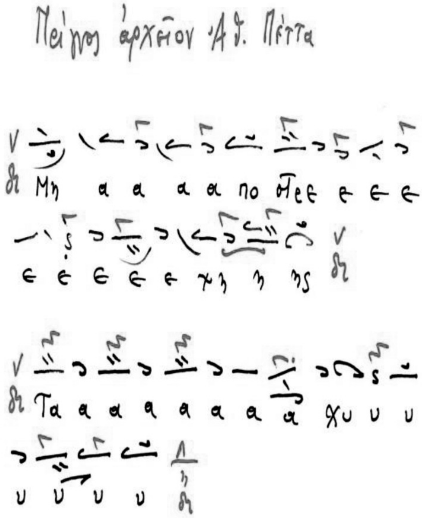
Εικόνα 7: *Μὴ ἀποστρέψῃς*
(α΄ ἀναλυτικὴ ἐκδοχή).



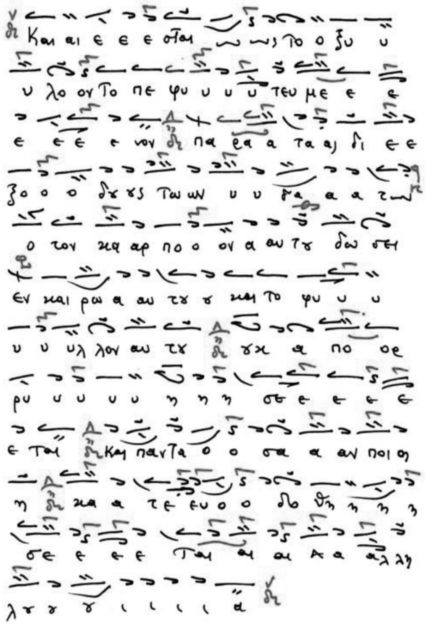
Εικόνα 8: *Μὴ ἀποστρέψῃς*
(β΄ ἀναλυτικὴ ἐκδοχή).



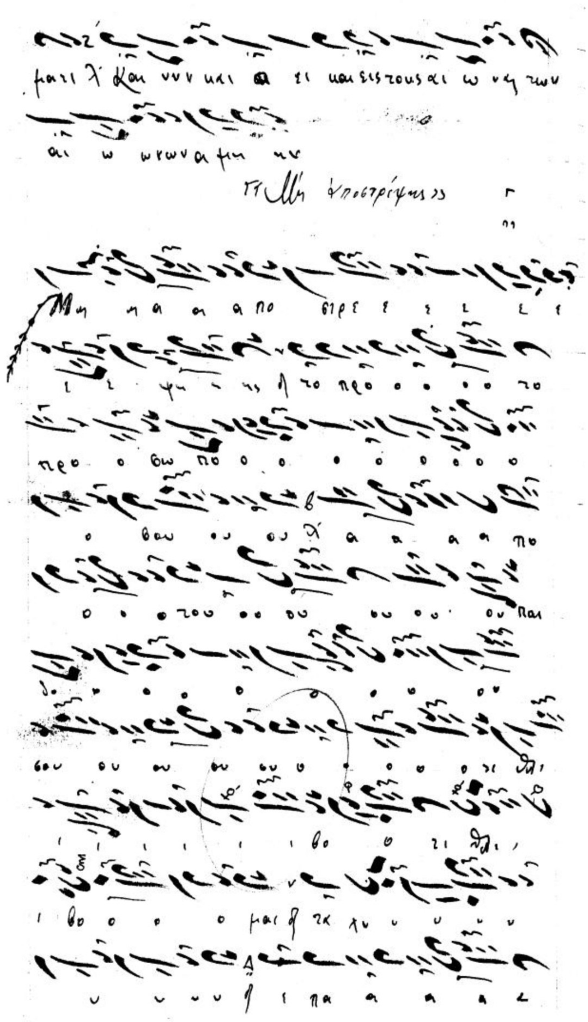
Εἰκόνα 9: Ἀπομαγνητοφώνηση μελωδικῶν φράσεων ἀπὸ ἠχογράφηση Ἰ. Ναυπλιώτη.



Εἰκόνα 10: Ἀπομαγνητοφώνηση μελωδικῶν φράσεων ἀπὸ ἠχογράφηση Κ. Πρίγγου.



Εἰκόνα 11: Ἀπομαγνητοφώνηση στίχου *Καὶ ἔσται* ἀπὸ ἠχογράφηση Θ. Στανίτσα.



Εἰκόνα 12: *Μὴ Ἀποστρέψῃς* ἑρμηνεία Γ. Βινάκη.

ΕΚΘΕΣΗ
ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ
Ἀρχιτεκτονική - Ζωγραφική

Συμμετεῖχαν μὲ ἔργα τους οἱ *ἀρχιτέκτονες*:

Ν. Ἀξιώτης (μὲ ἔργα Γεωργίου Ἀξιώτη), Π. Διδώνη, Θ. Καναρέλης, Π. Κουφόπουλος – Μ. Μυριανθέως-Κουφοπούλου, Στ. Μαμαλοῦκος, Ν. Παπαγιαννάκος, Μελετητική-Γραφεῖο Μελετῶν Ἀλεξ.-Ν. Τομπάζη Ε.Π.Ε.

καὶ οἱ ζωγράφοι:

Κ. Βαφειάδης, Μ. Γρηγορέας, Μ. Καμπάνης, Σ. Καρδαμάκης, Γ. Κόρδης, Χ. Λιόνδας, Κ. Μαρκόπουλος, Γ. Μητράκας, Γ. Μποζᾶς, Κ. Ξενόπουλος, Μ. Σιγάλα, π. Σ. Σκλήρης, Δ. Τσιάντας, Β. Τσοτσώνης, Δ. Χατζηαποστόλου, Ν. Χοῦτος.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ

Εκκλησιαστικες Τεχνες. Προστασια και Αναδειξη

Ζωγραφικη

ΜΟΥΣΙΚΗ

Ο ΠΑΡΩΝ ΤΟΜΟΣ *Β΄ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΣΥΜΠΟΣΙΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΕΚΚΛΗ-ΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ – ΠΡΑΚΤΙΚΑ* ΣΕ-ΛΙΔΟΠΟΙΗΘΗΚΕ, ΤΥΠΩΘΗΚΕ ΚΑΙ ΒΙ-ΒΛΙΟΔΕΤΗΘΗΚΕ ΤΟ ΔΕΚΕΜΒΡΙΟ 2012

ΥΠΟ ΤΗΣ ΝΙΚΗΣ Θ. ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΟΥ
«ΦΟΙΝΙΚΗ»
(ΤΕΡΨΙΧΟΡΗΣ 9, 141 21 ΝΕΟ ΗΡΑΚΛΕΙΟ)

ΜΕ ΤΗΝ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΤΗΣ
ΙΩΑΝΝΑΣ ΣΤΟΥΦΗ-ΠΟΥΛΗΜΕΝΟΥ